LITERATURA

Curente, orientări, mişcări culturale/literare

Curentul literar este mişcarea de idei şi principii artistice care reuneşte scriitorii ce adera la aceleaşi concepţii literare faţa de care se simt atraşi spiritual, înscriindu-se astfel în maniera literară respectivă. De obicei, ideile estetice şi literare ale unei astfel de grupări se fac publice printr-un manifest sau program literar.

Umanismul

Termenul de *Umanism* are două semnificaţii:

1. Poziţie filozofică care pune omul şi valorile umane mai presus de orice, orientându-se în special asupra omului ca individ. Omul constituie astfel valoarea supremă, este un scop în sine şi nu un mijloc. Umanismul implică un devotament pentru căutarea adevărului şi moralităţii prin mijloace umane, în sprijinul intereselor umane. Axându-se pe capacitatea de autodeterminare, umanismul respinge validitatea justificărilor transcendentale cum ar fi dependenţa de credinţă, supranaturalul sau textele pretinse a fi revelaţii divine. Umaniştii susţin moralitatea universală bazată pe condiţia umană ca loc comun, sugerând că soluţiile problemelor sociale şi culturale umane nu pot fi provincialiste.
2. Mişcare spirituală care stă la baza Renaşterii, apărută în Italia în secolul al XIV-lea şi care s-a extins în mod progresiv în Europa apuseană până în secolul al XVII-lea. Ea este marcată de reîntoarcerea la textele antichităţii greco-romane, care servesc ca modele ale modului de viaţă, de gândire şi de creaţie artistică.

Reprezentanţi în cultura universală: F. Petrarca, G. Boccaccio, Pico della Mirandola, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti - Italia; F. Rabelais, P. Ronsard - Franţa; Martin Luther Germania; Thomas Morus, W. Shakespeare - Anglia; Erasmus din Rotterdam supranumit prinţul umanismului - Ţările de Jos. În cultura română: Nicolaus Olahus - Transilvania, Ştefan cel Mare, Neagoe Basarab, Constantin Brâncoveanu; Udriste Năsturel, Nicolae Milescu, Simion Ştefan, Dosoftei, Antim Ivireanu, Grigore Ureche, Miron Costin, Stolnicul Constantin Cantacuzino, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir. Ideile sustinute de cronicari: etnogeneza românească (originea română, unitatea şi continuitatea poporului nostru); lupta pentru independenţa naţională; reflecţia filozofică asupra condiţiei. Permanente ale umanismului în cultura română, după secolul al XVIII-lea: I.H. Rădulescu, M. Kogălniceanu, N. Bălcescu, Bogdan Petriceicu Haşdeu, Titu Maiorescu, Nicolae Iorga, Vasile Pârvan, G. Călinescu.

Iluminismul

Iluminismul este mişcarea filozofică, stiinţifică, estetică, literară care s-a manifestat în Europa în secolul al XVIII-lea, cunoscută şi sub denumirea de *epoca luminilor* sau *luminism.* Ţările unde se manifestă mai întai sunt Anglia şi Franţa. Începutul se leagă de anul 1688 cand se votează în parlamentul Angliei *Declaraţia drepturilor*, care fundamenteaza libertatea şi drepturile omului. În Franţa, iluminismul va cunoaşte împliniri şi progrese deosebite prin realizarea strălucitei lucrări de sinteză filozofică, estetică şi social-politică *Enciclopedia,* la care

au colaborat personalităţi ale culturii universale: Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot, dHolbach, Helvtius.

Trăsături: raţionalismul, spiritul laic, toleranţa religioasă, emanciparea prin cultură şi educaţie a poporului. Se pun în circulaţie concepte ca: egalitatea şi dreptul natural, suveranitatea poporului, sistem de guvernare prin monarhia luminată – republica. Prin: luminare, toleranţă, cultură, bună-înţelegere şi muncă, omul poate ajunge la o percepere raţională şi universală şi la stăpânirea de sine.

Reprezentanţi în cultura universală: Franţa - Montesquieu (Scrisori persane), Voltaire (Brutus, Zadig, Candid tragedii), Diderot (Cugetari filozofice, Nepotul lui Rameau etc.), Beaumarchais (Barbierul din Sevilla, Nunta lui Figaro); Anglia - Daniel Defoe (Robinson Crusoe), J. Swift (Calatoriile lui Guliver); Germania - Lessig (Laocoon, drama Nathan inteleptul etc.); Italia Carlo Goldoni (Badaranii, Hangita etc.); Rusia Radiscev (Calatorie de la Petersburg la Moscova); În cultura română: Şcoala Ardeleană: Samuil Micu, Petru Maior, Gh. Sincai, I. Budai; Gheorghe Lazar, Dinicu Golescu, în Moldova: Gheorghe Asachi.

Clasicismul

Clasicismul este individualizat prin caracteristici precum: raţiunea domină sentimentele, caracterul moralizator acordând importanţă unor specii literare corespunzătoare (fabula, satira, comedia, tragedia), personajele sunt caractere: caracterul avarului (Arpagon), unitate de timp, loc şi acţiune (un singur cadru, timp scurt, maxim 24h, un singur plan), exces de pudoare, rafinament, personaje oneste, morale.

Se mai pot desprinde şi alte trăsături ale operei: simetria şi echilibrul compoziţiei, concizia şi rigoarea unor exprimări care capătă uneori caracter de sentinţă... Termenul comportă sensuri largi, exprimând o atitudine estetică fundamentală ce se caracterizează prin tendinţa de a observa fenomenele în contextul universului şi de a le închega într-un sistem proporţional şi armonios, corespunzător frumosului şi concordant cu norme rationale care impun tipuri model, perfecţiunea, idealul. Curentul se defineşte ca o mişcare artistică şi literară care promovează ideile de echilibru şi armonie a fiinţei umane, constituite în modele durabile şi care se pot regăsi în timp.

Curentul clasicismului, definit ca atitudine estetică fundamentală de observare şi realizare a unui sistem armonios, stabil, proporţional, dominat de elementele frumosului, în concordanţă cu norme specifice (cele trei unităţi în dramaturgie), tinde spre un tip ideal, echilibrat, senin, al perfecţiunii formelor. S-a manifestat în toate artele – literatură, pictură, muzică, arhitectură. Trăsături: regula celor trei unităţi în dramaturgie (de loc, timp, acţiune); puritatea genurilor şi a speciilor literare; întâietatea raţiunii; imitarea modelelor greco-romane; cultul pentru adevăr şi natural (în literatură), infrumusetarea şi innobilarea naturii (în pictură); promovarea virtutii – propunând un tip ideal de om virtuos, multilateral, complet (ţip social – excepţional, unic – un model); natură se subordonează idealului uman – caracter moralizator. Cultivă trăsături distincte – curajul, vitejia, generozitatea sau laşitatea, avariţia, naivitatea. Puritatea stilului, sobrietatea, stil înalt nu amestecul de stiluri. Prin extensie, termenul se foloseşte şi pentru a denumi perfecţiunea, armonia.

Reprezentanţi în literatura universală: Corneille, Racine, Mollire, Boileau, La Fontaine, La Bruyere. În literatura română: T. Maioresc, E. Lovinescu, I. Budai Deleanu, V. Alecsandri, Al. Odobescu, B.P. Mumuleanu, M. Eminescu, I. Creanga, I.L. Cragiale, I. Slavici.

Romantismul

Termenul comportă sensuri largi, diferite, în concordanta cu scopul urmărit, afirmându-se ca o reacţie faţa de clasicism. Exprimă atitudinea estetică caracterizată prin relevarea aspectelor concrete, istorice opuse tipurilor eterne şi abstracte ale clasicismului. Afirma factorul emoţional al imaginaţiei, al sensibilităţii, al subiectivităţii, spontaneităţii cu tendinţa de evaziune în vis, în trecut, în exotism.

Romantismul se constituie ca mişcare artistică la sfârşitul secolului al XVIII-lea în Anglia şi Germania, iar în secolul al XIX-lea în Franţa. S-a extins în toată Europa şi aproape în toate ţările lumii. Curentul a fost anticipat de preromantism. A afirmat specificul naţional, mai ales în Anglia, Germania, Italia.

Caracteristici: introduce noi categorii estetice: urâtul, grotescul, macabrul, fantasticul, aspiraţia spre originalitate, libertatea formelor, introducerea de noi specii: drama romantică, meditaţia, poemul filozofic, nuvela istorică, inovaţii prozodice; primatul subiectivismului, al pasiunii, al fanteziei supunându-se genului liric; cultivarea specificului naţional prin istorie, folclor, natură; folosirea antitezei în structura poeziei şi în conceperea personajelor; îmbogaţirea şi lărgirea limbii literare prin includerea limbii populare, arhaismelor, regionalismelor a argoului; personaje excepţionale în împrejurări excepţionale.

Reprezentanţi în literatura universală: V. Hugo care publica Prefaţa la drama *Cromwell* (1827), considerată ca un manifest al romantismului european; Lamartine, Vigny, Musset, G. de Nrval (Franţa); Schiller, Heine, Grimm (Germania); Byron, Schelley, Keats, Scott (Anglia); Manzoni, Leopardi (Italia), Puskin, Lermontov (Rusia).

În literatura română cunoaşte trei etape:

1. romantismul şi preromatismul scriitorilor de la 1848-1870 - romantism vizionar, patriotic: I.H. Rădulescu, V. Cârlova, N. Bălcescu, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, D. Bolintineanu, V. Alecsandri, Al. Russo, Andrei Muresanu, Al. Odobescu, B.P. Haşdeu;
2. romantismul eminescian considerat şi ca ultimă etapă a romantismului universal;
3. romantismul posteminescian identificabil în curentele sămănătorism, simbolism: Al. Macedonski, O. Goga, St. O. Iosif, B. St. Delavrancea.

Ecouri ale romantismului se regasesc şi în etapele ulterioare ale literaturii până astăzi. În artele plastice: Delacroix, Gricault, David, Rude, Turner, C.D. Rosenthal, Th. Aman, N. Grigorescu. În muzica Schubert, Schumann, Brahms, Chopin, Ceaikovski, Verdi, Wagner, Berlioz, Paganini, Liszt, Weber, Bruckner, G. Mahler, R. Strasuss au reprezentat şi postromantismul. Apare liedul, drama muzicala wagneriană. Romatismul poate fi considerat unul din curentele larg reprezentate în cultura universală.

Realismul

Termenul denumeşte concepţia artistică, literară care are ca preocupare reprezentarea obiectivă, veridică a realităţii. A aparut în Franţa, la mijlocul secolului al XIX-lea ca o reacţie antiromantică. A fost folosit pentru prima dată în 1850 aplicat cu înțelesul modern în pictura lui Gustave Courbet, iar în 1857 de romancierul Jules Hussan (Champfleury), considerat şi teoreticianul realismului.

Caracteristici: obiectivitatea, tipicul (împrejurari tipice, personaje tipice), tendinţa critică; personaje realiste, complexe - arivistul, avarul, sceleratul, inocentul; lipsa idealizării; stil sobru, impersonal.

Reprezentanţi în literatura universală: Balzac, Merime, Stendhal, Thackery, Flaubert, Ch. Dikens, Tolstoi, Dostoievski, Ibsen, Gogol. În literatura română: Nicolae Filimon, I. Creangă, I.L. Caragale, Liviu Rebreanu, G. Călinescu, Marin Preda.

Naturalism

Naturalismul este o ramură a realismului, o mişcare literară proeminentă la sfârşitul secolului XIX în Franţa şi în restul Europei.

Scriitorii naturalişti au fost influenţaţi de către teoria evoluţionistă a lui Charles Darwin. Aceştia credeau că ereditatea unei persoane şi mediul decid caracterul acesteia. În timp ce realismul încearcă doar să descrie subiecţii aşa cum sunt ei în realitate, naturalismul radicalizează principiile estetice ale realismului în direcţia reprezentării aspectelor dure, brutale ale realităţii.

Naturalismul considera că mediul socio cultural exercită o influenţă absolut covârşitoare în apariţia şi dezvoltarea personalităţii umane. De asemenea studiau elemente umane tarate, alcoolici, criminali, sau persoane alterate genetic de un mediu social viciat.Observaţiile lor în materie de psihologie erau totuşi rudimentare având în vedere că psihologia se dezvoltă abia după apariţia teoriilor lui Sigmund Freud. Naturaliştii au adoptat de asemenea tehnica descrierii detaliate de la predecesorii lor imediaţi, realiştii.

Principalul susţinător al naturalismului a fost Émile Zola, care a scris un tratat despre subiect ("Le roman experimental") şi a folosit stilul în multele sale romane. Alţi autori francezi influenţaţi de Zola sunt Guy de Maupassant, Joris Karl Huysmans şi fraţii Goncourt.

Elementele naturaliste se găsesc în literatura română în unele nuvele ale lui Caragiale şi Delavrancea sau în proza lui Liviu Rebreanu. Adesea termenul *naturalism* este folosit de către criticii literari cu un sens mai general, care îl apropie de cel al termenului realism, subliniind conformitatea cu *natura*,*fidelitatea faţă de realitate* a reprezentării artistice.

Reprezentanţi în literatura universală: E. Zola, G. de Maupassant, A. Daudet, Martin du Gard (Franta) G. Hauptmann (Germaia); Th. Dreiser (America); În literatura română: I.L. Caragiale, B. St. Delavrancea, L. Rebreanu.

Simbolismul

Simbolismul a fost o mişcare artistică şi literară de la finele secolului XIX, care se opunea naturalismului şi parnasianismului, potrivit căreia valoarea fiecărui obiect şi fenomen din lumea înconjurătoare poate fi exprimat şi descifrat cu ajutorul simbolurilor; mod de exprimare, de manifestare propriu acestui curent

Adesea se consideră că poeţi ca Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud şi Paul Verlaine fac parte din acest curent, dar Stephane Mallarmé e cel care îl încarnează cel mai bine în poezie.

Definit în sens strict, simbolismul reprezintă un cerc literar restrâns din care făceau parte poeţi cum ar fi Stuart Merrill, Albert Samain şi Jean Moréas. Ultimul a publicat manifestul mişcării în 1886, în ziarul Le Figaro.

Manifestul simbolist: În acel articol, Jean Moréas vorbeşte despre o artă care va fi inamica declamaţiei, a didacticismului sau a falsei sensibilităţi şi proclamă că poezia trebuie să sugereze, nu să descrie. La acestea adaugă folosirea cuvintelor rare, a metaforelor rafinate şi preţioase şi a versurilor impare ce ar permite reînnoirea limbajului poetic.

Deşi simbolismul francez a durat foarte puţin, el a fertilizat poezia modernă, negând gândirea ştiinţifică, raţionalistă. Pe drumul deschis de simbolism au păşit ulterior Arthur Rimbaud cu experieţa clarviziunii, s-au născut tema lui Charles Baudelaire a corespondenţelor şi una din temele poeziei lui Stephane Mallarmé în care lumea întreagă e doar o imensă carte.

Dintre temele simboliste pot fi citate: impalpabilul, angoasele identitare ale Eului, imaginea femeii, decadenta, arta pentru artă.

Manifestul simbolist a fost ulterior pus în versuri de Arthur Rimbaud în poemul Les Voyelles („Vocalele"), un exemplu perfect de sinestezie literară şi Charles Baudelaire în poemul Correspondances(„Corespondenţe"), în care natura este definită drept un "templu de simboluri".

În literatura română, simbolismul pătrunde prin poemele şi textele teoretice ale lui Alexandru Macedonski. Alţi reprezentanţi sunt Ştefan Petică, Ion Minulescu şi mai ales George Bacovia, care foloseşte poezia simbolistă drept pretext, pentru a crea o poezie metafizică, cu nuanţe expresioniste sau existenţialiste.

Trăsăturile simbolismului literar:

1. utilizarea simbolurilor, simbolul oferind posibilitatea unei interpretări multiple.
2. cultivarea sugestiei cu ajutorul căreia sunt puse în evidenţă stări sufleteşti vagi, confuze,de melancolie, plictiseală.
3. cultivarea elementului muzical,a sonorităţii verbale.
4. existenţa sinesteziei (perceperea simultană a unui ansamblu de senzaţii, auditive,vizuale).

Tradiţionalismul

Este o orientare literară din prima jumătate a sec XX a literaturii romane către folclor şi etnografie, către civilizaţia rurală în tematica operelor literare, concomitent cu respingerea culturii urbane moderne.

În perioada interbelică, direcţia tradiţionalistă s-a regăsit, la nivel ideatic, în programul promovat, în principal, de reviste cu orientări politice distincte:

• "Gândirea" - , revista apărută la Cluj în 1921 (**Gândirism**), s-a situat de la început pe o linie tradiţională, propunându-şi să apere "românismul, adică ceea ce e specific "sufletului naţional". Ceea ce aduce nou ideologia gândiriştilor este promovarea în operele literare a credinţei religioase ortodoxe, care ar fi elementul esenţial de structure a sufletului ţărănesc. Opera cu adevărat românească trebuia să exprime în modul cel mai înalt specificul naţional - "ethosul" - prin promovarea şi ilustrarea ideii de religiozitate, căutând să surprindă. particularităţile sufletului naţional prin valorificarea miturilor autohtone, a riturilor şi credinţelor străvechi. Dintre poeţii care au aderat la aceste idei şi care le-au ilustrat în operele lor pot fi menţionaţi: Lucian Blaga, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic etc.

• "Viaţa românească", revista apărută în două serii la Iaşi, a avut în prima perioadă (1906-1916) o orientare poporanistă, adică o simpatie exagerată pentru ţăranul obosit şi asuprit. În 1920 revista şi-a reluat apariţia tot la Iaşi, sub conducerea lui Garabet Ibrăileanu, schimbându-şi atitudinea, deoarece după primul război mondial ţăranii primiseră pământ şi drept de vot, de aceea în noua concepţie "vă rămânea sentimentul de simpatie şi solidaritate" faţă de ţărănime, "dar nu milă, nu vină, nu datoria". Orientarea generală a revistei va continua să fie în spiritul

unei democrafii rurale. Colectivul redacţional era alcătuit din nume de prestigiu precum Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Ionel Teodoreanu,

Al. Philippide, G. Călinescu, care au atras în paginile revistei opere ale unor scriitori importanţi ai literaturii romane: Liviu Rebreanu, Octavian Goga, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Pillat, Ion Barbu, Hortensia Papadat-Bengescu etc.

• "Samanatorul", revistă de cultură şi literatura apărută la Bucureşti între 2 decembrie 1901 şi 27 iunie 1910, a fost condusă pe rând de Al. Vlahuţă şi G.Coşbuc (1901-1902), Nicolae lorga (1905-1906) şi A.C.Potiovici (1909) - **Sămănătorism**. Articolul-program intitulat "Primele vorbe" reactualizează direcţiile "Daciei literare" (1840) şi cheamă scriitorii "în jurul aceluiaşi standard pentru binele ai înălţarea neamului românesc". Sămănătoriştii se opuneau influenţelor străine, considerate primejdioase pentru cultura naţională, Coşbuc susţinând ideea necesităţii unui ideal, a unei literaturi care să lumineze poporul. Nicolae lorga promovează concepţia intrării în universalitate prin naţionalism, integrand esteticul în etnic. Cei mai reprezentativi poeţi au fost G. Coşbuc, Al.Vlahuţă şi St.O.Iosif.

Trăsăturile tradiţionalismului:

- întoarcerea la originile literaturii;

- ideea că mediul citadin este periculos pentru puritatea sufletelor;

- promovează problematica ţăranului;

- pune accent pe etic, etnic, social;

- cultiva universul patriarhal al satului;

- proza realistă de reconstituire socială;

- istoria şi folclorul sunt principalele izvoare de inspiraţie, dar într-un mod exaltat;

- ilustrarea specificului naţional, în spirit exagerat.

Modernismul

Modernismul este o mişcare culturală, artistică şi ideatică care include artele vizuale, arhitectura, muzica şi literatura progresivă care s-a conturat în circa trei decenii înainte de anii 1910 - 1914, când artiştii s-au revoltat împotriva tradiţiilor academice şi istorice impuse şi considerate standard ale secolelor anterioare, începând cu cele alesecolului al XIV-lea şi culminând cu rigiditatea şi "osificarea" academismului secolului al 19-lea.

Unii istorici ai artei împart secolul al XX-lea în perioada modernă şi cea postmodernă, pe când alţii le văd ca două perioade ale aceleiaşi ere artistice. Prezentul articol prezintă mişcarea care a început la finele secolului al XIX-lea;

Moderniştii au crezut că prin refuzarea tradiţiei ar fi putut descoperi noi şi radicale feluri de a crea "un altfel de artă". Arnold Schoenberg a crezut în ignorarea armoniei tonale, tradiţionale – sistemul ierarhic de organizare a muzicii care a ghidat acest domeniu pentru mai bine de două secole şi jumătate – întrucât a descoperit un mod nou de a organiza sunetul, bazat pe gruparea notelor în rânduri de câte douăsprezece. Această tehnică a rezultat în creerea muzicii seriale a perioadei de după primul război mondial. Artiştii abstracţi, inspiraţi de mişcarea impresionistă şi de lucrările lui Paul Cézanne şi Edvard Munch, au pornit conceptual de la presupunerea că atât culoarea cât şi forma - nu reprezentarea lumii naturale - sunt

elementele esenţiale ale artei vizuale. Astfel, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian şi Kazimir Malevich au încercat să redefinească arta ca şi aranjamentul culorii pure. Dezvoltarea fotografiei a afectat puternic acest aspect al modernismului, fiindcă nu mai era nevoie de funcţia pur descriptivă ale niciuneia din artele vizuale. Aceşti artişti modernişti au crezut cu tărie că prin refuzarea reprezentărilor reale şi materiale, arta va trece de faza materialistă şi va intra într-una spirituală.

Reprezentanti: I.Barbu, C.Petrescu, I.Voronca, A.Holban, P.Constantinescu, G.Braescu, G.Calinescu, V.Steinu, H.Papadat-Bengescu s.a.

Expresionismul

Expresionismul îşi are originea în Germania, fiind reprezentat de către Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein - grupul Die Brücke ("Puntea") dinDresda - şi Franz Marc, August Macke - din jurul Almanahului *Der Blaue Reiter* ("Călăreţul albastru") din München - acoperind perioada 1905 - 1918. Vor adera mai târziu Emil Nolde, Paul Klee şi Wassily Kandinsky.

Expresionismul este reacţia firească a unui grup de pictori germani la academism şi convenţii estetice rigide, dar şi la autoritarismul celui de-al doilea Reich. Revolta artiştilor a proclamat libertatea creatoare absolută şi primatul expresiei asupra formei. Rezultatul este o artă spectaculoasă din punct de vedere cromatic şi o estetică revoluţionară.

În pofida programelor şi periodicilor sale, expresionismul nu a fost niciodată o şcoală în adevăratul sens al cuvântului. Reprezentat de artişti foarte diferiţi, expresionismul se impune mai mult ca un stil, decât ca o mişcare artistică. Acest stil va depăşi de altfel repede graniţele picturii: va cuprinde în sfera sa şi sculptura, poezia şi muzica, cu compozitori ca Arnold Schönberg şi Alban Berg. Revolta expresionistă propune o formulă nouă, dar păstrează temele tradiţionale, rareori abordând revendicări politice sau sociale. Este o revoluţie pur estetică, caracterizată de culori ţipătoare, contrastante, de linii frânte şi curbe, de un ritm discontinuu.

Expresionismul devine, începând din 1933, ţinta atacurilor naziste. În anul 1937 se organizează expoziţia "Arta degenerată": expresioniştii sunt prezentaţi aici ca duşmani ai regimului şi rasei germane. Operele lor sunt confiscate şi excluse din muzee. Din fericire, în ciuda distrugerilor şi a războiului, s-a reuşit recuperarea multor tablouri, chiar dacă unele au fost deteriorate. Ele au fost redate patrimoniului universal şi iubitorilor de artă, ca o dovadă că violenţa nu poate învinge niciodată frumosul.

În afara Germaniei, cei mai cunoscuţi pictori expresionişti sunt norvegianul Edvard Munch, cu celebrul său tablou *Ţipătul*, elveţianul Cuno Amiet, olandezii Lambertus Zijl şi Kees van Dongen, finlandezul Akseli Gallen-Kallela precum şi cehul Bohumil Kubista.

În literatură, expresionismul este adesea considerat o revoltă împotriva realismului sau naturalismului, o căutare a unei realităţi psihologice sau spirituale, iar nu o înregistrare a unor evenimente exterioare surprinse în secvenţa lor logică. În roman, termenul este leagat de operele lui Franz Kafka sau James Joyce (vezi: tehnica fluxului conştiinţei, *stream of consciousness*). În teatru, August Strindberg este considerat un precursor al mişcării expresioniste, deşi termenul poate fi aplicat unui grup de dramaturgi germani din primele decenii ale secolului al XX-lea, incluzând pe Georg Kaiser, Ernst Toller şi Frank Wedekind. Opera lor este caracterizată de o bizară distorsionare a realului. Alţi dramaturgi, deşi nu erau afiliaţi curentului, au scris opere cu tentă expresionistă, de exemplu Karel Čapek în *R.U.R.* (1921) şi Eugene O'Neill în *Împăratul Jones* (1921). Mişcarea, deşi a durat puţin timp, a dat un avânt substanţial modernizării teatrului european.

Numeroase opere literare româneşti au intrat în atingere cu expresionismul. Astfel, majoritatea poeziilor sau pieselor de teatru ale lui Lucian Blaga pot fi afiliate acestui curent. Un alt exemplu ar putea fi piesa lui Mihai Săulescu, *Săptămâna luminată*. Opera „Săptămâna luminată" de Nicolae Brânzeu pe un libret de Constantin Pavel după piesa lui Mihai Săulescu; cu premiera în 1943 la Opera Română din Bucureşti. Aceasta din urmă poate fi considerată prima operă românească de orientare expresionistă; ea reliefează un tragism răscolitor, realizat cu o măiestrie uimitoare. Din nefericire, după 1990, nicio operă din ţară nu a înscris-o în repertoriul ei.

Avangarda literară română

Dadaismul

Generaţia de artişti de după primul război mondial, confruntată pentru prima dată cu ororile unui război care nu dădea semne că s-ar apropia de sfârşit a fost una din cele mai radicale din istoria umanităţii.

Intelectualii, dezertorii, refugiaţii politici, toţi revoltaţii împotriva absurdităţii acestui conflict, se reunesc în mod regulat în jurul scriitorului român Tristan Tzara, organizatorul Cabaretului „Voltaire", în Zürich, capitalaElveţiei, pe atunci stat neutru.

Vrând să răspundă absurdului prin absurd, ei îşi manifestă revolta mai curând prin provocare, decât prin idei estetice.

Astfel, manifestul dadaist a fost publicat într-un prim şi singur număr alrevistei Cabaret Voltaire.

În România, dadaismul este vizibil, parţial, în unele producţii poetice sau a unora din domeniul artelor plastice, publicate în reviste de avangardă precum: „unu", „Contimporanul", „Integral", „Punct", „75 H.P.", unde alături de elemente suprarealiste se recunosc şi cele futuriste. Caracteristica mişcării româneşti de avangardă literară este chiar eclectismul. De aceea un dadaism în stare pură este mai greu de descoperit. Un dadaism mai marcat este vizibil în textele lui Saşa Pană.

Suprarealismul

A fost teoretizat si practicat la revistele: „Urmuz", „Alge".

Spirit teribilist, negatevist-initiat de poetul francez Andre Breton, care a impus nume referentiale in literatura si arta:scriitorii – Louis Aragon, Paul Eluard, Lacques Prevert si pictorii – Max Ernst, Salvator Dali, Pablo Picasso, Giorgio de Chirico etc.

Tehnica artistica – dicteul automat – spontan, continuu al subconstientului, fara controlul actiunii. Se exalta psihanaliza, cultivarea lumii tulburi, a complexelor, a proectiilor onirice,a halucinatiilor. Un rol deosebit l-au avut tezele filozofului francez Henri Bergson.

Trasaturi:crearea unei alte lumi, propune un sistem de cunoastere continuind expresionismul si opunindu-se dadaismului.

Reprezentanti din literatura romana: Arghezi**,** Bogza, Voronca, Naum, Teodorescu etc.

Constructivismul

Grupat in jurul revistei „Contemporanul” condusa de I.Vinea-milita pentru corespondentele dintre arta si spiritul contemporan al tehnologiei moderne, inventind forme noi, ce concureaza natura. Artistul trebue sa fie creator de valori estetice. Au fost incurajate: pictura abstracta, armonia de senzatii cromatice, cubismul – perceperea obiectelor, stilizarea sculpturii, sincretismul artelor; pictografia, colajul poetic, functionalismul arhitectural.

Se impune Constantin Brâncusi, prin contributia fundamentala la dezvoltarea artei moderne,a sculpturii.

Integralismul

Integralismul este un curent literar românesc de avangardă din epoca interbelică bazat pe constructivism ce conţinea şi elemente de dadaism, suprarealism sau futurism. Ideile integralismului se regăsesc, de pildă, în paginile revistei Integral. Teoretizat de poetul Ilarie Voronca, integralismul proclamă eliberarea de sub autoritatea oricăror dogme estetice, logice, etice sau sociale şi promovează o artă a imediatului şi a autenticităţii totale.

Integraliştii urmăreau o "ordine-sinteză, ordine-eşentă constructivistă, clasică" (Ilarie Voronca), un paradox ce caracterizează şi alte curente de factură avangardistă. Într-un interviu cu Luigi Pirandello, Mihail Cosma(cunoscut şi sub numele de Claude Sernet) defineşte integralismul ca "o sinteză ştiinţifică şi obiectivă a tuturor eforturilor estetice încercate până în prezent (futurism, expresionism, cubism, suprarealism etc.), totul pe fundamente constructiviste şi urmărind să reflecte viaţa intensă şi grandioasă a secolului nostru bulversat de vitezele mecanicismului, prin inteligenţa rece a inginerului şi prin triumful sănătos al sportsmanului". Manifestul integralismului, publicat în primul număr al revistei Integral, afirma: "Noi trăim definitiv sub semn citadin. Ritm-viteză... planetă de stindarde, uzine; dansul maşinilor pe glorii de bitum. O încrucişare de ere. Clase sociale coboară, economii inedite sunt construite. Proletarii impun forme".

Reprezentanţi: Ilarie Voronca, Stephan Roll, Filip Brunea-Fox, Benjamin Fondane, Mihail Cosma, Ion Călugăru.

Orientări în literature română postbelică

Neomodernismul

Neomodernismul este un curent ideologic, literar definit de spiritul creator postbelic, caracterizat prin respingerea formelor grave şi prin redarea temelor grave într-o manieră ludică, de joc, ce ascunde însă tragicul. Literatura neomodernistă este definită printr-un imaginar poetic inedit, limbaj ambiguu, metafore subtile şi expresie ermetică.

Neomodernismul s-a conturat în doar 7 numere ale revistei "Albatros" editată în 1941 şi condusă de Geo Dumitrescu. Această nouă formă de manifestare a modernismului ce se prelungeşte până prin anii '60 este îndreptată cu faţa spre un trecut exemplar. Scriitorii neomodernişti doresc să se despartă de "spiritul veacului", care este cel al războaielor şi să recupereze valorile şi modelele.

Printre reprezentanţii de seamă ai ideologiei neomoderniste se numără Gellu Naum şi Nichita Stănescu, acesta din urmă fiind liderul generaţiei anilor '60. Scriitorii generaţiei şaizeciste aveau o libertate interioară şi protestau împotriva realismului socialist.

Onirismul

Grupul oniric a fost o grupare atipică în peisajul literar românesc de la jumătatea secolului al XX-lea. A luat naştere în 1959, pentru ca peste vreo câţiva ani, după 1965, grupul să-i aibă în componenţă, pe lângă Leonid Dimov şi Dumitru Ţepeneag – cei doi teoreticieni recunoscuţi ai onirismului –, şi pe Virgil Mazilescu, Iulian Neacşu, Sânziana Pop, Florin Gabrea, Daniel Turcea, Emil Brumaru, Sorin Titel. Din punct de vedere al contextului politic al vremii, onirismul ar putea fi considerat, la limită, prin caracterul său evazionist, o formă de disidenţă literară, deşi membrii grupului nu mizau pe acest lucru. Leonid Dimov, de exemplu, era un spirit total dezinteresat de politică. Cu toate acestea, onirismul a fost atacat în oficiosul **Scânteia**, iar pentru un timp, cuvântul „oniric" a fost interzis.

Definitoriu pentru practica de creaţie onirică era recursul la vis. Deşi visul mai fusese substanţial utilizat în literatură (baroc, literatura fantastică, romantismul etc.), ornirismul românesc se situează polemic în raport cu acestea. Onirismul se aşează sub semnul lucidităţii, înţelegând să folosească o tehnică, valorizând artificiul. Respingând incoerenţa libertară a dicteului automat, onirismul îşi afirmă afinitatea cu suprarealismul pictural, îmbrăţişând şi promovând capacitatea de a stăpâni tehnica figurativă a unor Giorgio De Chirico, Salvador Dali, Victor Brauner, Yves Tanguy. Cultivând capacitatea de a sugera vizualitatea, oniricii o asociau cu o metodă proprie de structurare a visului. Visul era considerat de onirici ca un „îndreptar legislativ" (formularea îi aparţine lui Leonid Dimov). Scriind ei nu pretindeau că „visează"(ori că descriu vise nocturne reale sau reminescenţe ale acestora) , ci aspirau să producă vise, să ofere creaţii compuse după „regulile" viselor. Principalele puncte ale esteticii şi poeticii onirismului nu au fost proclamate în vreun manifest explicit, ci au fost enunţate şi susţinute de cei doi prinicpali reprezentanţi ai curentului, Leonid Dimov şi Ţepeneag, în intervenţiile lor publicistice şi microeseistice cu valoare teoretică şi programatică din periodice.

Postmodernismul

Postmodernismul este termenul de referinţă aplicat unei vaste game de evoluţii în domeniile de teorie critică, filozofie, arhitectură, artă, literatură şi cultură. Diversele expresii ale postmodernismului provin, depăşesc sau sânt o reacţie a modernismului. Dacă modernismul se consideră pe sine o culminare a căutării unei estetici a iluminismului, o etică, postmodernismul se ocupă de modul în care autoritatea unor entităţi ideale (numite *metanaraţiuni*) este slăbită prin procesul de fragmentare, consumism, şi deconstrucţie. Jean-François Lyotard a descris acest curent drept o „neîncredere în metanaraţiuni" (Lyotard, 1984); în viziunea acestuia, postmodernismul atacă ideea unor universalii monolitice şi în schimb încurajează perspectivele fracturate, fluide şi pe cele multiple.

Un termen înrudit este postmodernitatea, care se referă la toate fenomenele care au succedat modernităţii. Postmodernitatea include un accent pe condiţia sociologică, tehnologică sau celelalte condiţii care disting Epoca Modernă de tot ce a urmat după ea. Postmodernismul, pe de altă parte reprezintă un set de răspunsuri, de ordin intelectual, cultural, artistic, academic, sau filosofic la condiţia postmodernităţii.

Un alt termen conex este adjectivul postmodern (deseori folosit incorect sub forma „postmodernist"), utilizat pentru a descrie condiţia sau răspunsul la postmodernitate. De exemplu, se poate face referinţă la arhitectură postmodernă, literatură postmodernă, cultură postmodernă, filosofie postmodernă.

În anumite privinţe, se poate spune că literatura postmodernă nu se raportează la cea modernă, pe măsură ce îşi dezvoltă sau rafinează stilul şi devine conştientă de sine şi ironică. Împreună, literatura modernă şi postmodernă reprezintă o ruptură de realismul de secol XIX, unde naraţiunea descrie un fir epic tratat dintr-un punct de vedere obiectiv sau omniscient. Sub raportul personajului, cele două literaturi explorează subiectivismul, renunţă la realitatea exterioară, pentru a examina stări interioare de conştiinţă (exemplu modernist fiind „fluxul conştiinţei" în maniera Virginiei Woolf sau a lui James Joyce). În plus, şi literatura modernă şi cea postmodernă explorează fragmentarismul în narare şi construcţia (exemplele moderniste, sunt Virginia Woolf, operele dramaturgului suedez August Strindberg sau ale autorului italian Luigi Pirandello).

Spre deosebire de literatura postmodernă, creaţia modernă a considerat fragmentarea şi extrema subiectivitate drept expresii ale unei crize existenţiale, ale unui conflict interior. În schimb, literatura postmodernă evită această criză. Personajele torturate şi izolate, anti-eroii lui Knut Hamsun sau Samuel Beckett, lumea de coşmar al lui T.S. Eliot din Ţara pierdută fac loc în scrierile postmoderne unor naraţiuni deconstruite şi auto-reflexive din romanele scrise de John Fowles, John Barth, sau Julian Barnes. Între timp, operele unor autori cum ar fi David Foster Wallace, Don De Lillo, Paul Auster sau Thomas Pynchon în Gravity's Rainbow, satirizează societatea paranoidă a modernismului, născută din iluminism.

Autori

1. Mihai Eminescu - romantism (*Floare albastră, Luceafărul, Sărmanul Dionis, Făt-frumos din lacrimă*)

Floare albastră

Romantismul este curentul artistic manifestat în Europa la interferența secolelor al XVII-lea - al XIX-lea, în zorii mișcărilor de eliberare socială și politică, ca o reacție la raționalismul și constrângerile formale ale clasicismului. Romantismul pledează pentru **abolirea constrângerilor formale, exaltarea libertăţii depline de creaţie, predilecţia pentru modele deschise, în care genurile şi speciile se suprapun; primatul sentimentului, al sensibilităţii şi pasiunii asupra raţiunii**. Romanticii subliniază importanța **imaginației**, a **fanteziei creatoare**, izvoarele artei fiind în concepția romantică**, miturile cosmogonice, istoria, folclorul, natura, proiecțiile onirice**.

Poate cea mai ilustră realizare a romantismului pe meleagurile românești este constituită de opera poetică a lui Mihai Eminescu. Dezvoltare a unui motiv poetic european într-o viziune lirică proprie, *Floare albastră*, scris în 1872 şi publicat în 1873 în revista *Convorbiri literare,* poate fi considerată o poezie-nucleu a romantismului eminescian, menită să anunțe marile creații ulterioare ce vor culmina cu *Luceafărul*.

Viziunea romantică este dată de temă, de motivele literare, de atitudinea poetică, de asocierea speciilor: poem filozofic (meditație), eglogă (idilă cu dialog) și elegie. La romantici

tema iubirii apare în corelație cu **tema naturii**, pentru că natura vibrează la stările sufletești ale eului. Poezia în discuție ilustrează exemplar acest lucru, evidențiind ipostaza iubirii paradisiace, prezentă în idilele eminesciene din aceeași perioadă de creație, totuși poezia depășește cadrul unei idile, implicând **condiția geniului.**

Floare albastră își are punctul de plecare în mitul romantic al aspirației către idealul de fericire și iubire pură. Motiv romantic de largă circulație europeană, *floarea albastră* simboliza în romanul *Heinrich von Ofterdingen* al lui Novalis, ”tendința spre infinit, năzuința de a atinge îndepărtata patrie a poeziei”[1]. Acest simbol, regăsit și în alte creații eminesciene (*Călin*, *Sărmanul Dionis*), dobândește în această poezie o valoare polisemantică: aspirație spre fericirea obținută prin iubire, nostalgie a iubirii ca mister al vieții, opoziție între lumea caldă efemeră, terestră și cea rece a ideilor, a cunoașterii absolute. În lirica eminesciană *albastrul* este culoarea absolutului, a infinitului, a idealului, iar *floarea* simbolizează viața, ființa păstrătoare a dorințelor dezvăluite cu vrajă.

Poezia este structurată în jurul unei serii de **opoziții**: eternitate/ moarte - temporalitate/ viață, masculin - feminin, detașare apolinică - trăire dionisiacă, abstract - concret, vis - realitate, aproape - departe, atunci - acum.

Compoziția romantică se realizează prin alternarea a două planuri, prin confruntarea a două moduri de existență și a două ipostaze ale cunoașterii: lumea cunoașterii absolute și lumea iubirii concrete, a cunoașterii terestre. Celor două lumi li se asociază două ipostaze umane (masculin - feminin), două portrete spirituale (geniul - omul comun), măști pe care poetul le împrumută pe rând.

Simetria celor patru secvențe poetice este susținută de monologul liric al fetei, care ia, în primele trei strofe, forma reproșului. Meditația bărbatului, din strofa a patra, anticipează finalul „Totuși este trist în lume!”, și segmentează monologul fetei, care se continuă cu chemarea la iubire în spațiu terestru, cadru natural paradisiac.

Prima secvență poetică (primele trei strofe) prezintă lumea rece a ideilor, lumea lui. Monologul fetei sub formă de reproș începe cu adverbul *iar*, tonul adresării este familiar, alternând termeni populari și dispunând simetric cele două apelative „sufletul vieții mele” și „iubite”, exprimân astfel iubirea sinceră a fetei. Avertismentul final „Nu căta în depărtare/

[1] D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, 1969.

Fericirea ta, iubite!”, deși rostit pe un ton șăgalnic, cuprinde un adevăr: împlinirea umană se realizează doar prin iubire, în lumea terestră.

A doua secvență poetică (strofa a patra) constituie meditația bărbatului asupra sensului profund al iubirii rememorate.

A treia secvență poetică (strofele 5-12) continuă monologul fetei printr-o chemare la iubire, în lumea ei: „Hai în codrul cu verdeață..”, în vederea refacerii cuplului adamic. Cadrul natural se realizează prin motive romantice frecvente în erotica eminescian: codrul, izvoarele, valea, luna etc. Idealul de iubire este proiectat într-un paradis terestru în care abundența vegetalului și regiumul diurn sunt sugerate prin imginile cromatice ale verii pline de verde, roșu și auriu. Spre deosebire de alte idile eminesciene, aici femeia este aceea care adresează chemarea la iubire, aceasta încearcă atragerea bărbatului în paradisul naturii, cu aspirația refacerii perfecțiunii umane primordiale. Ființa poetică se află aici în ipostaza demonului, investit cu o cunoaștere daimonică, în accepție platoniciană, condamnat la singurătate. Astfel, idila aceasta face trecerea de la ipostaza paradisiacă a iubirii la cea demonică din *Înger și demon* sau *Luceafărul*.

Ultima secență poetică (strofele 13-15) reprezintă a două intervenția a vocii lirice masculine, continuare a meditației bărbatului asupra iubirii trecute proiectate acum în ideal și amintire. Cadrul obiectiv al idilei se încheie cu despărțirea, contrastul dintre vis și realitate, incompatibilitatea dintre cele două lumi care pentru o clipă s-au întâlnit în iubire sunt sugerate de versul final, de o dulce tristețe: „Totuși este trist în lume!”.

Limbajul poetic specific acestei etape a liricii eminesciene stă sub semnul podoabelor retorice. Stilul poeziei este colorat, realizat cu ajutorul unei diversități de figuri de stil: epitetul „prăpastia măreață”, „trestia ce lină”, personificarea „izvoare plâng în vale”, comparația „roșie ca mărul”, inversiuni „de-aur părul”, „albastra-mi, dulce floare”, metafora „râuri de soare” etc.

Muzicalitatea aparte a poemului este conferită de elementele de **prozodie**, măsura de 8 silabe, rima îmbrățișată, ritmul trohaic ce sugerează starea idealistă, juvenilă.

Ilustrare de seamă a romantismului eminescian, poemul *Floare albastră* reprezintă o capodoperă a creației lui Mihai Eminescu din etapa de tinerețe, purtând în germene marile teme și idei poetice dezvoltate ulterior în apogeul liricii eminesciene *Luceafărul*.

Luceafărul

Romantismul este curentul artistic manifestat în Europa la interferența secolelor al XVII-lea - al XIX-lea, în zorii mișcărilor de eliberare socială și politică, ca o reacție la raționalismul și constrângerile formale ale clasicismului. Romantismul pledează pentru **abolirea constrângerilor formale, exaltarea libertăţii depline de creaţie, predilecţia pentru modele deschise, în care genurile şi speciile se suprapun; primatul sentimentului, al sensibilităţii şi pasiunii asupra raţiunii**. Romanticii subliniază importanța **imaginației**, a **fanteziei creatoare**, izvoarele artei fiind în concepția romantică**, miturile cosmogonice, istoria, folclorul, natura, proiecțiile onirice**.

Poate cea mai ilustră realizare a romantismului pe meleagurile românești este constituită de opera poetică a lui Mihai Eminescu. Edificator în această privință este poemul *Luceafărul*, apărut în 1883 în *Almanahul Societății Academice Social-Literare* ***România Jună***, din Viena, ulterior reprodus și în revista *Convorbiri literare*.

Poemul este inspirat din basmul românesc *Fata în grădina de aur*, cules de austriacul Richard Kunisch. Eminescu valorifică acest basm, inițial, într-un poem intitulat tot *Fata în grădina de aur*, iar între 1880-1883 poemul este prelucrat în cinci variante succesive, până s-a ajuns la varianta finală care include 98 de strofe. Specific romanticilor, Eminescu valorifică alături de **sursele folclorice** (basmele prelucrate: *Fata-n grădina de aur*, *Miron și frumoasa fără corp* și mitul zburătorului) și **surse mitologice** și **izvoare filozofice** (antinomiile dintre geniu și omul comun din filozofia lui Schopenhauer).

Poemul poate fi interpretat ca o **alegorie** pe tema romantică a locului geniului în lume, ceea ce califică povestea, personajele și relațiile stabilite între acestea drept o transpunere de metafore, personificări și simboluri, poemul devenind astfel o meditație asupra destinului geniului în lume. O altă interpretare îi aparține lui Tudor Vianu care observă în poem **un lirism al măștilor**, socotind personajele voci, măști ale poetului, în sensul că eul liric se proiectează în diverse ipostaze lirice. Astfel, poetul nu se proiectează doar în ipostaza geniului în Hyperion, ci și în Cătălin, ilustrând aspectul teluric al bărbatului, în Demiurg, și chiar în Cătălina,muritoarea care tânjește spre absolut.

În ceea ce privește specia literară, poemul *Luceafărul* se realizează prin **amestecul genurilor** (epic, liric și dramatic), dar și al speciilor, prin turnarea materialului liric într-o schemă a basmului, brăzdată de elemente dramatice, manifestate prin nemroasele dialoguri și dramatismul sentimentelor. În prima și a treia parte sunt întâlnite elemente fantastice, specifice

basmelor (metamorfoza, călătoria lui Hyperion), iar partea a doua combină specii aparent incompatibile, idila și elegia, partea a patra conținân elemente de idilă, pastel și elegie.

Viziunea romantică este dată de temă, de relația geniu-societate, de structură, de alternarea planurilor, de antiteze, de motivele literare (luceafărul, noaptea, visul etc.), de imaginarul poetic, de amestecul de specii, de cosmogonii etc.

Elemente clasice sunt echilibrul compozițional, simetria, armonia și caracterul gnomic.

Tema poemului este romanitică și este constituită de problematicaa geniului în raport cu lumea, iubirea și cunoașterea.

Compoziția romantică se realizează prrin opoziția planurilor cosic și terestru și a două ipostaze ale cunoașterii: geniul și omul comun. Simetria compozițională este dată în cele patru părți ale poemului astfel: cele două planuri interferează în prima și ultima parte, pe când partea a doua reflectă doar planul terestru (idila Cătălin-Cătălina), iar partea a treia este consacrată planului cosmic (călătoria lui Hyperion la Demiurg, ruga și răspunsul acestuia).

Incipitul poemului se află sub semnului basmului. Timpul este mitic „A fost odată ca-n poveşti / A fost ca niciodată". Cadrul abstract este umanizat. Potretul fetei de ămpărat, realizat prin superlativul absolut de factură populară „o prea frumoasă fată", evidențiază unicitatea terestră.

Primele șapte strofe, **partea întâi**, prezintă o frumoasă poveste de iubire. Atmosferă este în concordanță cu mitologia română, iar imaginarul poetic este de factură romantică. Iubirea de naşte lent, în plină stare de visare, proiectată în cadrul nocturn conturat prin motive romantice precum: luceafărul, marea, castelul, fereastra, oglinda. Motivul serii și a castelului accentuează romantismul conferit de prezența Luceafărului.

Ca și în alte poezii eminesciene, idila este sugerată, inițial, printr-o chemare „O, dulce-al nopții mele domn, / De ce nu vii tu? Vină!" La chemarea fetei, Luceafărul se întrupează din cer și din mare într-un „tânăr voievod" ca „un mort frumos cu ochii vii". Ipostaza angelică a Luceafărului este conturată romantic, acesta are un „păr de aur moale" iar fața îi este străvezie.

Urmând repetatei chemări-descântec „Cobori în jos luceafăr blând, / Alunecând pe-o rază" cea de-a doua întrupare va fi din soare și din noapte. În antiteză cu imaginea angelică a prime întrupări, aceasta este circumscrisă demonicului „Un demon se arată". Portretul Luceafărului se înscrie iar în canoanele romantice: părul negru, „marmoreele brațe", „ochii mari și

minunați". Refuzul repetat al fetei, proiectat pe fundalul sentimentelor mistuitoare, îl determină pe Luceafăr să accepte sacrificiul suprem, renunțarea la nemurire. Astfel, afirmându-și superioritatea omul de geniu, Luceafărul este capabil, din iubire și din dorința de cunoaștere absolută, să coboare la condiția de muritor: „Da, mă voi naște din păcat/ Primind o altă lege;/ Cu vecinicia sunt legat,/ Ci voi să mă dezlege."

Partea a doua are în centru idila dintre Cătălina și pajul Cătălin desfășurată sub forma unui joc și expusă prin intermediul dialogului, ilustrând repeziuciune cu care se stabilesc relațiile între membrii spațiului terestru. Similitudinea numelor celor doi sugerează apartenența la aceeași categorie: omul comun. Portretul lui Cătălin este realizat în stilul vorbirii populare, în antiteză cu cel al Luceafărului, pajul devenind asftel întruchiparea teluricului, a mediocrității pământene: „viclean copil de casă", „Băiat din flori și de pripas".

Partea a treia prezintă planul cosmic și poate fi divizată, la rândul său, în trei secvențe poetice: zborul cosmic, rugăciunea, convorbirea cu Demiurgul și liberarea, toatea acestea urmate de dovedirea infidelității Cătălinei.

Partea a patra este construită simetric față de prima, prin interferența celor două planuri, cosmic și terestru. Inițial, idila Cătălin - Cătălina are loc într-un cadru romantic, tipic eminescian, departe de lume, sub crengile d tei înflorite, în singurătate și liniște, sub lumina blândă a lunii. „Îmbătată de amor", Cătălina adresează Luceafărului cea de-a treia chemare, Luceafărul semnificând acum steau norocului: „Cobori în jos, luceafăr blând,/ Alunecând pe-o rază,/ Pătrunde-n codru și în gând,/ Norocu-mi luminează."

Finalul aduce constatarea că relația om-geniu este incompatibilă, omul comun este incabapil să-și depășească limitele, iar geniul constată cu durere că viața terestră, efemeră se află sub auspiciul norocului. Exprimând dramatismul propriei condiții, atitudinea geniului este una de interiorizare a sinelui, de asumare a eternității și a indiferenței: „Ce-ți pasă ție, chip de lut,/ Dac-oi fi eu sau altul?". Plin de dispreț pentru incapacitatea omului comun de a-și depăși condiția, geniul constată: „Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece,/Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece."

Farmecul **limbajului** poetic eminescian este consonanță cu mișcarea și tumultul sentimentelor. Astfel, antiteza dintre dintre planul cosmic și cel terestru este sugerată, la nivel fonetic, de alternarea tonului minor cu cel major, realizată prin distribuția consoanelor și a vocalelor. Muzicalitaea elegiacă, meditativă este dată și de **particularitățile prozodice**:

măsura versurilor de 7-8 silabe, ritmul iambic, rima încrucișată și interioară, diferite asonanțe (una - luna, răsare - zare, plec - împle).

La **nivel morfologic**, dativul etic și dativul posesiv susțin nota de intimitate, verbele la perfect simplu și la conjunctiv susțin oralitatea stilului, vorbirea populară: „se făcu", „să-mi dai" etc. Atmosfera de basm este accentuată prin utilizarea unor forme arhaice perifrastice ale unor verbe: „Și apa unde-au fost căzut".

La **nivel stilistic** poemul este construit pe baza alegoriei, dar și a antitezei între omul comun și geniu. Prezența metaforelor, mai ales în prima parte, accentuează ideea iubirii absolute ce se eternizează în cadru pe măsură: „palate de mărgean", „cununi de stele".

Așa cum remarcă Tudor Vianu, Luceafărul este o sinteză a categoriilor lirice cele mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs, aceasta armonizând în ilustrarea condiției geniului teme și motive romantice, atitudini romantice, elemente de imaginar poetic și procedee artistice, simboluri, toate înscrise sub auspiciul romantismului.

Eminescu - Proza romantică

Romantismul este un curent artistic (literatură, muzică, pictură) apărut la sfârşitul sec. al XVIII-lea în Germania, Franţa, Anglia, ca reacţie la raţionalismul şi la constrângerile formale ale clasicismului; primul curent de anvergură universală (sec. al XIX-lea).

Romantismul românesc reprezintă un prim moment de sincronizare a literaturii române cu literatura europeană, manifestându-se într-o diversitate de registre estetice. Programul romantismului românesc (M. Kogălniceanu, „Introducţiune"– Dacia literară, 1840) pledează pentru crearea unei literaturi cu specific naţional, inspirată din istoria naţională, folclorul românesc, frumuseţea naturii Ţărilor Române; abolirea constrângerilor formale, exaltarea libertăţii depline de creaţie: predilecţia pentru modele deschise, în care genurile şi speciile se suprapun; primatul sentimentului,al sensibilităţii şi pasiunii asupra raţiunii.

Romantismul eminescian reprezintă etapa de plenitudine a curentului pe terenul literaturii românești. Proza eminesciană, poate mai puțin cunoscută publicului larg, aparține acestui curent prin abordarea unor **teme și motive specifice**: iubirea, natura, istoria, timpul, condiţia umană (viaţa şi moartea), destinul geniului în lume, nostalgia absolutului, creaţia, aspiraţia spre perfecţiune etc./ motivul nocturn şi cel astral, cosmogonia şi apocatastaza, zborul sideral, lacul, marea, codrul, copacul sacru, floarea albastră, timpul bivalent, visul, evaziunea etc. **Izvoarele** acestei proze romantice sunt aceleași ca ale oricărei forme de artă **romantică**: mituri cosmogonice, istorie naţională, natură primordială (cosmică / telurică), folclor, onirism. O altă trăsătură romantică pe care o regăsim în proza eminesciană este modelul uman pe care aceasta îl propune, un **personaj de factură romantică**, (geniul, magul, îngerul, demonul, daimonul, Hyperion, Dionis, Ieronim) sentimental, interiorizat, imaginativ, visător, însetat de

absolut, răzvrătit, dilematic, dinamic; este eroul excepţional (în situaţii de excepţie), „care devine şi nu se încheagă niciodată: firile hamletiene sau faustice sunt cele mai reprezentative ale romantismului.” (T.Vianu). Şi **categoriile estetice** pe care Eminescu le utilizează sunt, de asemenea, de natură romantică: categorii estetice: frumosul, grotescul, urâtul, ironia, fantasticul; dionisiacul.

Atât nuvela *Sărmanul Dionis*, cât şi basmul *Făt-Frumos din lacrimă*, ilustrează exemplar apartenența prozei eminesciene la curentul romantism prin modelul uman pe care acestea îl propun, prin valorificarea temelor, motivelor şi a categoriilor estetice specifice curentului, toate acestea într-o viziune caracteristică esteticii romantice.

Publicată în 1873 în *Convorbiri Literare*, nuvela *Sărmanul Dionis* este romantică, fiindcă ne aduce **eroi excepţionali** în împrejurări excepţionale. Călugărul Dan, din timpul lui Alexandru cel Bun, devine, prin reîncarnare, deci metempsihoză, funcţionarul Dionis. Împrejurarea excepţională este determinată de greşeala, pe care o face Dan, când răsfoieşte o carte magică, la îndemnul rabinului Ruben, devenit prin metamorfoză demon. Metamorfoza şi metempsihoza sunt deci împrejurările excepţionale, romantice, pe care le trăiesc Dan şi Ruben.

Acțiunea începe într-o seara umedă de toamnă, în Bucureştiul secolului al XIX-lea. Nuvela îl are în centru pe personajul Dionis, un tânăr de 18 ani, copist sărac, singur pe lume, a cărui minte e frământată de mari întrebări filozofice. Dionis este prototipul omului de geniu, asemeni lui Hyperion din *Luceafărul*, este caracterizat de contradicția dintre spirit și trup, reprezentând nefericirea datorată imposibilității atingerii absolutului. Ajuns acasă, după miezul nopții, aflat în camera lui săracă, acesta încearcă să descifreze literele unei cărți ciudate luată de la anticarul Riven. Visând cu ochii deschişi la chipul fetei ce cânta zărit prin fereastră, Dionis realizează un act de magie şi ajunge în vremea lui Alexandru cel Bun, în trupul călugărului Dan. Refuzul realului și refugiul într-un alt timp, magia și visul constituie o altă serie de **motive romantice**.

Fantasticul este o altă trăsătură a romantismului prezentă în această nuvelă. Îl găsim la Eminescu și în nuvelele *Cezara, Avatarii faraonului Tla, Arhaeus, Moartea lui Ion Vestimie, Făt-Frumos din lacrimă*. Avem, în acelaşi timp, o evaziune în trecutul istoric, fiindcă acelaşi personaj Dionis – Dan trăieşte în două lumi paralele, sunt puse faţă în faţă două lumi, folosindu-se contrastul. Fantasticul este o coordonată a gândirii eminesciene: „în faptă lumea-i visul sufletului nostru”, idee preluată din filosofia lui Fichte.

Reconstituind **mitul faustic**, Dan îşi aduce umbra pe pământ, umbră cu care va face un plan: umbra va deveni Dan, rămânând pe pământ, iar Dan se va preface în umbră, devenind un arheu atotputernic. Aplicându-şi planul, Dan o transformă şi pe iubita sa Maria în umbră şi se îndreaptă alături de aceasta spre Lună, refăcând astfel perechea primordială şi transformând spațiul selenar într-unul paradisiac, asemănător insulei lui Euthanasius din *Cezara*. Motivul **umbrei**, preluat de Eminescu din filozofia indiană, **spațiul selenar, metamorfozele**, constituie o altă serie de **motive romantice**.

Săvârşind însă păcatul originar, întrebându-se dacă mu este el însuşi Dumnezeu, Dan este aruncat pe pământ (mitul lui Lucifer) și redevine Dionis, care visase că e Dan. O altă serie de motive romantice o constituie revolta luciferică, motivul căderii, reîncarnarea şi visul.

Finalul este dominat de filosofia lui Schopenhauer, autorul sugerează că Dionis nu e decât un avatar al aceluiaşi suflet: Zoroastru (mileniul I î. Hr), Dan (vremea lui Alexandru cel Bun) şi Dionis (secolul al XIX-lea).

Cuprinzând aproape toate motivele preluate de Eminescu din literatura romantică apuseană şi din filozofia indiană: metempsihoza, motivul archaeului, al diavolului, al umbrei, al păcatului originar, al căderii luciferice etc., nuvela *Sărmanul Dionis* este o operă impresionantă asemeni întregii creaţii eminesciene.

Caracterul romantic al prozei lui Eminescu este poate şi mai bine exprimat în basmul *Făt-Frumos din lacrimă*, basm cult de inspiraţie folclorică, apărut în 1870 în *Conv. Literare*, unde toţi **eroii au un caracter excepţional** şi acţionează în împrejurări excepţionale. Făt-Frumos are însuşirile mitului Sfântul Soare. Este viteaz, drept, îşi respectă cuvântul dat, îi ajută pe toţi şi de aceea este ajutat de ţânţar, de rac, de fata ţinută cu vrăji de baba vicleană, de fata Ghenarului, de fata Mumei- Pădurii, care devine, printr-o subtilă metamorfoză, Ileana Cosânzeana, adică Sfânta Lună.

Basmul Făt-Frumos din lacrimă are ca temă **mitul Sfântul Soare**, în ipostaza antropomorfă de Făt-Frumos, iar ideea este că binele învinge.

Subiectul este o succesiune de **motive**, ca în basmele populare. Primul motiv este al împăratului, care obţine un copil excepţional, printr-o împrejurare excepţională. La rugămintea împărătesei, icoana Maicii Domnului dă o lacrimă sfântă, pe care împărăteasa o soarbe şi dobândeşte un fiu. De aceea îl va numi Făt-Frumos din lacrimă. Copilul creşte repede şi devine voinic, de aceea vrea să rezolve conflictul cu împăratul vecin şi să curme războaiele purtate de tatăl său.

Al doilea motiv este al frăţiei de cruce. Făt-Frumos pleacă la împăratul vecin, care-l primeşte după tradiţia ospeţiei şi-i propune să trăiască în pace, ba mai mult, să devină fraţi de cruce.

Al treilea motiv este al Mumei-Pădurii, care vine să ia birul de suflete de copii şi să-i înghită ca un balaur. Făt-Frumos o trânteşte pe Muma-Pădurii într-o piuă de piatră, prăvale o stâncă peste ea şi o ferecă cu şapte rânduri de lanţuri. Muma-Pădurii fuge cu tot cu stâncă şi lanţuri. Făt-Frumos o urmăreşte şi găseşte pe frumoasa fată a Mumei-Pădurii.

De aici avem motivul Sfânta Lună, fiindcă fata Mumei-Pădurii are părul de aur, haina ei părea un nor de raze şi poartă o cunună de mărgăritărele. Ea toarce, dintr-o furcă de aur, un fir ca o rază de lună, deci atributele ce-o însoţesc pe Ileana Cosânzeana. Această fată schimbă poziţia celor două buţi cu apă şi cu puteri, spre a-i înlesni lui Făt-Frumos victoria în lupta cu Muma-Pădurii. Când Făt-Frumos o omoară pe Muma Pădurii, se declanşează stihiile şi o furtună violentă. Făt-Frumos şi fata Mumei-Pădurii se întorc la împăratul vecin, care nu ştie cum să-i mulţumească pentru felul în care i-a salvat împărăţia de o aşa pacoste.

Motivul Ghenarului este introdus prin mărturisirea împăratului vecin, care îi devenise frate de cruce lui Făt-Frumos, că o iubeşte pe fata Ghenarului şi-l roagă să i-o răpească. Motivul mireasa răpită este prezent în literatura populară, dar Eminescu complică acţiunea, fiindcă Făt-Frumos ratează în cele două încercări şi este azvârlit de Ghenar în nori, cade ca pulbere pe pământ, devine un izvor, din care beau Domnul Iisus Hristos şi Sfântul Petru. La cuvântul Domnului, el redevine om. Este motivul creştin al minunilor.

Motivul calului năzdrăvan, pe care-l are Făt-Frumos, are în acest basm o variantă a calului cu şapte inimi. Întors la castelul Ghenarului, este prefăcut de fata acestuia într-o floare şi aşezat într-o glastră. Când fata află, de la Ghenar, cum poate obţine Făt-Frumos calul năzdrăvan, el aude şi pleacă să-l obţină. Aici avem motivul ajutorului ce-l dau omului cele mai neînsemnate vieţuitoare.

Motivul Ilenei Cosânzene revine în finalul basmului, fiindcă fata Mumei- Pădurii, aşteptându-l pe Făt-Frumos, s-a închis într-o grădină şi cu lacrimile ei a umplut o scăldătoare. Acum, de bucurie, aflând de venirea lui Făt-Frumos, stropi cu ele grădina şi ea se umplu cu lăcrămioare. Făt-Frumos îşi spală faţa în baia de lacrimi, se înveleşte în mantaua ţesută din raze de lună şi se culcă. Alături de el împărăteasa, adică Ileana Cosânzeana, transfigurată din fata Mumei-Pădurii, visează cum Maica Domnului desprinde din cer două stele şi i le aşază pe frunte.

Stilul prozei fantastice a lui Eminescu este romantic, cu multe epitete, metafore, metonimii, personificări, spre a reda permanenta evaziune în basm, în natură, în mit, o permanentă prezenţă a fantasticului, o metamorfoză permanentă a textului, a eroului, de la un episod la altul, printr-o logică de vis. Ambii rămân eterni, fiindcă existenţa lor transcede realitatea lumii, fiindcă pentru Feţii-Frumoşi vremea nu vremuieşte, aşa cum şi pentru Eminescu, acest Făt-Frumos al poeziei romantice universale; vremea nu numai că nu l-a îngropat în uitare, ci dimpotrivă, a făcut să crească aura sa de Luceafăr al literaturii române.

2. Ion Creangă - realism (*Povestea lui Harap-Alb, Amintiri din copilărie*)

Povestea lui Harap-Alb

Ion Creangã aparţine epocii marilor clasici, alături de Mihai Eminescu, I. L. Caragiale şi Ioan Slavici. Opera lui cuprinde: un roman autobiografic (“Amintiri din copilărie”), nuvele (“Moş Nechifor Coţcariul”.), poveşti (“Soacra cu trei nurori”), povestiri (“Moş Ion Roatã”) şi basme (“Povestea lui Harap-Alb”).

“Povestea lui Harap-Alb” este un basm cult publicat în 1877, în revista “Convorbiri literare” şi apoi reprodus în ziarul “ Timpul”, în mai multe numere successive.

Basmul este o specie a genului epic, în prozã, de dimensiuni ample, cu numeroase personaje, purtãtoare ale unor valori simbolice (binele şi rãul), cu o acţiune care implicã fabulosul şi care se finalizează cu triumful forţelor binelui.

Basmul cult “Povestea lui Harap-Alb” îşi are originea în cel popular de la care autorul preia tiparul narativ: acţiunea începe printr-un echilibru iniţial, care ulterior se destramã, urmând sã fie refãcut prin parcurgerea unor probe; după recuperarea acestui echilibru are loc rãsplata eroului, iar în final nunta. De asemenea ,se observã elemente comune între cele douã tipuri de basm precum: timpul mitic, etern, spaţiul vag conturat, personajele întruchipează

tipologii (eroul, ajutoarele, donatorii şi falsul erou), formulele specifice pentru incipit, mijloc şi final şi motive specifice: împăratul fără urmaşi, superioritatea mezinului, călătoria, supunerea prin vicleşug, obiectele magice, probele, căsătoria. Aceste elemente preluate din basmul popular sunt reorganizate conform viziunii artistice a autorului. Astfel, caracteristicile specifice basmului cult sunt existenţa unui autor cunoscut (Ion Creangă), este transmis pe cale scrisă (revista "Convorbiri literare"), iar la nivel structural şi stilistic conţine elemente de originalitate.

În acest basm, Creangă îmbină supranaturalul popular cu evocarea realistă a satului moldovenesc. Harap - Alb, protagonistul basmului, este o creaţie originală prin asocierea a două modele: antieroul şi eroul canonic al basmelor. El are o autenticitate umană, dar nu se încadrează în tipologia voinicului din poveste. În opinia lui G. Călinescu, este un personaj real şi nu fabulous pentru că nu are nicio calitate supranaturală. Mai mult, criticul îl aseamănă cu un flăcău de la ţară, un ins slab în faţa deciziilor. Fără a ieşi din schemele basmului popular, fără a inventa nimic esenţial, Creangă retrăieşte cu ingenuitate întâmplările povestite. Geniul humuleştean are această capacitate extraordinară de a-şi lua în serios eroii (fabuloşi sau nu, oameni sau animale), de a le retrăi aventuri, slăbiciuni, tulburări şi uimiri, adică de a crea viaţă. El e creatorul unei «comedii umane». Realismul basmului este completat de o gamă simbolică imposibil de imaginat într-o naraţiune populară, de unde Creangă preia, totusi, simbolul podului sau al pădurii – "labirint". Trecând podul, fiul de crai face, de fapt, trecerea de la copilărie spre maturitate, către împlinirea destinului său de împărat. Acesta este momentul în care copilul iese din spaţiul protector al familiei şi începe o existenţă proprie, fundamentată pe decizii personale. Pădurea – "labirint" este, în imaginarul colectiv, un spaţiu al morţii şi al regenerării. Chiar şi personajul negativ adoptă un comportament care nu se abate cu nimic de la logica firescului. Inteligenţa vicleană, înzestrată cu o mare forţă de persuasiune (convingere), îi dictează orice gest. Înfăţişarea de om însemnat este una de împrumut, fiind vorba aici de cunoscuta tehnică deghizării spiritului luciferic în fiinţa umană. El este un personaj instrument, un rău necesar.

Tema basmului este lupta dintre bine şi rău. Această confruntare determină maturizarea eroului care parcurge un drum iniţiatic, simbolizat prin călătoria sa. Protagonistul este supus la situaţii limită care odată depăşite îl fac mai înţelept şi contribuie la evoluţia sa spirituală.

Semnificaţia titlului reiese din scena în care Spânul îl păcăleşte pe fiul Craiului să intre în fântână. Naiv şi lipsit de experienţă, acesta îşi schimbă statutul din nepot al împăratului

Verde, în acela de slugã a Spânului. Numele lui este un oximoron deoarece "harap" înseamnã "negru, rob", iar albul exprimã puritatea, nobleţea. Substantivul "povestea" atestã apartenenţa la genul epic, îmbinarea realului cu fabulosul şi anunţã caracterul de bildungsroman al operei.

Naraţiunea la persoana a III-a este realizatã de un narator omniscient, dar nu şi obiectiv, deoarece intervine adesea prin comentarii sau reflecţii. Spre deosebire de basmul popular, unde predominã naraţiunea, basmul cult presupune îmbinarea naraţiunii cu dialogul şi cu descrierea. Naraţiunea este dramatizatã prin dialog, iar individualizarea personajelor se realizează prin amănunte (limbaj, gesturi, detalii de portret fizic). Dialogul are o dublă funcţie : susţine evoluţia acţiunii şi caracterizează personajele.

În basm sunt prezente clişeele compoziţionale. Formula iniţială, „Amu cică era odată", şi formula finală, „Şi veselia a ţinut ani întregi, şi acum mai ţine încă.", sunt convenţii care marchează intrarea şi ieşirea din fabulos. Formulele mediane -„Şi merg ei o zi, şi merg două, şi merg ...", „...şi mai merge el cât merge..."- realizează trecerea de la o secvenţă narativă la alta şi întreţin suspansul.

Incipitul, prin formula "Amu cică era odată..." , situează naraţiunea într-un timp mitologic, fabulos. De asemenea, spaţiul este nedefinit, nu se dau relaţii cu privire la locul în care se află craiul şi cei trei fii ai săi, dar se ştie că eroul va pleca la celălalt capăt al lumii, la unchiul său. Incipitul conţine de asemenea un prim simbol existent în toate basmele, cifra 3, care reprezintă desăvârşirea, perfecţiunea (craiul avea 3 feciori, Împăratul Verde avea 3 fete), simbol ce va reapărea pe parcursul acţiunii.

Finalul basmului înseamnă în primul rând remedierea situaţiei problematice din incipit, prin pedepsirea şi omorârea Spânului, dar şi prin recompensarea personajului pozitiv. Prin urmare, şi în basmul cult, binele iese învingător din lupta cu răul. Dar finalul unui basm cult înseamnă şi sfârşitul procesului iniţiatic al protagonistului, care va deveni împărat, căsătorindu-se cu fata lui Roşu Împărat.. Formula narativă finală , „Şi a ţinut veselia ani întregi, şi acum mai ține încă; cine se duce acolo bea și mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani bea și mănâncă, iară cine nu, se uită și rabdă.", anunţă un ospăţ de dimensiuni simbolice, la care a luat parte şi povestitorul. Rolul acesteia este acela de a readuce cititorul în situaţia iniţială, în lumea reală.

Incipitul şi finalul unui basm cult sunt elemente de structură cu semnificaţii bine determinate, sunt poarta magică prin care cititorul intră într-un univers miraculos, al tuturor posibilităţilor, cu personaje care stârnesc râsul fără a înspăimânta prin înfăţişările lor, şi acesta

revine în realitatea cotidiană înţelegând, probabil, ca totul este de fapt "o transfigurare în moduri fabuloase a realităţii".

Subiectul basmului îl constituie parcurgerea drumului maturizării de către erou, ceea ce presupune un lanţ de acţiuni convenţionale: o situaţie iniţială de echilibru – expoziţiunea; un eveniment care dereglează echilibrul iniţial – intriga; apariţia donatorilor şi a ajutoarelor, trecerea probelor – desfăşurarea acţiunii; refacerea echilibrului – punctul culminant şi răsplata eroului – deznodământul.

Situaţia iniţială, expozitiunea, prezintă o stare de echilibru – craiul are trei feciori, Verde- Împărat are trei fete. Factorul perturbator, intriga, este scrisoarea primită de la Verde-Împărat. Acesta nu are moştenitori şi îi cere fratelui său să îi trimită pe unul dintre fii, cel mai vrednic, să-i urmeze la tron.

Desfăşurarea acţiunii începe atunci când craiul hotărăşte să testeze curajul fiilor săi, întâmpinându-i la pod deghizat în urs. Mezinul, sfătuit de Sfânta Duminică, şi ajutat de calul cu puteri supranaturale, depăşeşte această probă. Trecerea podului este urmată de rătăcirea în pădurea – labirint. Traversarea acesteia este o probă prin care eroul şi-ar putea dovedi maturitatea, însă Harap-Alb se rătăceşte, ceea ce semnifică că mai are multe de învăţat. Având nevoie de un iniţiator, cele trei apariţii ale Spânului îl determină să încalce sfatul părintesc şi îl ia ca slugă. Naiv încă, Harap-Alb coboară în fântână, fără a se gândi la urmări. Coborârea în fântână simbolizează moartea eroului din care va renaşte cu o altă identitate. Schimbarea identităţii reprezintă începutul iniţierii spirituale, unde va fi condus de Spân. Personajul intră în fântână naiv fecior de crai pentru a deveni, la ieşire, Harap-Alb, rob al Spânului.

Ajunşi la curte împăratului Verde, Spânul îl supune la trei probe: aducerea salatelor din Grădina Ursului, aducerea capului şi a pielii cerbului bătute cu nestemate şi a fetei Împăratului Roş. Harap-Alb trece aceste probe, având acum iniţiativa actelor sale, cu ajutorul prietenilor (Sfânta Duminică, crăiasa furnicilor, crăiasa albinelor, Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăţi-Lungilă) şi a obiectelor magice.

La curtea Impăratului Roş, Harap-Alb este supus la două serii de probe, fiind ajutat de personaje himerice şi animaliere cu puteri supranaturale. Alte trei probe se leagă doar de fată: păzirea nocturnă şi prinderea fetei, transformată în pasăre şi ghicitul fetei.

În călătoria spre curtea lui Verde – Împărat, flăcăul se îndrăgosteşte de fata frumoasă şi n-ar vrea să o ducă Spânului, fiind pentru prima data tentat să îşi încalce cuvântul dat. La

împărăţie sunt întâmpinaţi cu toate onorurile, dar fata Împăratului Roş îl respinge pe Spân şi dezvăluie celor de faţă taina că Harap – Alb este adevăratul nepot al Împăratului Verde , episodul constituind punctual culminant. Dat în vileag, Spânul se repede " ca un câine turbat" şi retează capul lui Harap – Alb, dar fata îl înconjoară cu "trei smicele de măr dulce", îl stropeşte cu apă vie şi îl trezeşte la viaţă ca după un somn greu. Atunci, calul fermecat îl apucă pe Spân şi "mi ţi-l zvârle în înaltul cerului" de unde cade pe pământ şi moare.

Deznodământul este fericit, restabilindu-se echilibrul iniţial, iar eroul este recompensat prin căsătoria cu fata iubită şi primirea împărăţiei. Nunta şi schimbarea statutului social confirmă maturizarea eroului.

Eroul şi ajutoarele sale reprezintă forţele binelui, iar Spânul şi Roşu-Împărat, forţele răului, din a căror confruntare ies învingătoare forţele binelui. Din punctul de vedere al relaţiei cu eroul, unele personaje sunt asociate lui, ajutând-ul: Sfânta Duminică, calul, Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăţi-Lungilă, crăiasa furnicilor şi crăiasa albinelor, iar altele sunt antagonice: Spânul şi Împărâtul Roş, toate personajele fiind simbolice.

Harap-Alb este personajul principal, cel iniţiat. El nu are puteri supranaturale şi nici însuşiri excepţionale, dar dobândeşte prin trecerea probelor o serie de calităţi psiho-morale: bunătate, milostenie, generozitate, prietenie, curaj, necesare unui împărat.).

La început, Harap-Alb, aşa cum reiese din caracterizarea directă realizată de către narator, este înfăţişat ca un tânăr fiu de crai, cel mai mic dintre fraţi, naiv şi novice: „Fiul craiului cel mai mic, făcându-se atunci roş cum îi gotca ...", „Fiul craiului, boboc în felul său ...". În urma parcurgerii drumului iniţiatic presărat cu diverse probe menite să verifice atât calităţile fizice cât şi cele morale ale eroului, Harap-Alb devine un om matur, capabil să conducă o împărăţie. Caracterizarea indirectă a personajului reiese din faptele lui, atitudinea sa, limbajul său şi relaţia cu celelalte personaje. Astfel, el apare ca un tânăr milostiv, curajos, care îşi asumă consecinţele greşelilor, responsabil, prietenos şi comunicativ.

Spânul este personajul antagonist şi reprezintă întruchiparea răului, dar are şi rolul iniţiatorului, fiind astfel „un rău necesar": „Şi unii ca aceştia sunt trebuitori pe lume câteodată ...". De aceea calul năzdrăvan nu-l ucide înainte ca iniţierea eroului să fie încheiată.

Specific basmului cult este modul în care se individualizează personajele. Prin portretele fizice ale celor cinci tovarăşi ai eroului se ironizează defecte umane, dar aspectul lor

ascunde şi calităţi sufleteşti precum bunătatea şi prietenia. Împăratul Roş este rău şi viclean. Sfânta Duminică este înţeleaptă.

Arta narativă se caracterizează, în primul rând, prin umor şi oralitate. Se observă, la Ion Creangă, exprimarea mucalită, poznaşă, care stârneşte râsul păstrând un aer de seriozitate („Să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri"), ironia („Doar unu-i împăratul Roş, vestit prin meleagurile aceste pentru bunătatea lui nemaipomenită..."), zeflemisirea („Tare-mi eşti drag!... Te-aş vârâ în sân, dar nu încapi de urechi...!"), poreclele şi apelativele caricaturale („Buzilă", „mangosiţi"), diminutivele cu valoare augmentativă („buzişoare", „băuturică"), expresiile şi vorbele de duh („Dă-i cu cinstea, să peară ruşinea"), caracterizările pitoreşti (caracterizarea lui Gerilă: „O dihanie de om, care se pârpâlea pe lângă un foc de douăzeci şi patru de stânjeni de lemne şi tot arunci striga, cât îl lua gura, că moare de frig. [...] omul acela era ceva de spăriet: avea nişte urechi clăpăuge şi nişte buzoaie groase şi dăbălăzate"), scenele comice (cearta dintre Gerilă şi ceilalţi din casa de aramă înroşită în foc).

Oralitatea este o constantă a întregii opere a lui Creangă, care conferă acesteia o tonalitate firească, de exprimare vie, autentică. Indicii lexicali, semantici şi sintactici ai oralităţii sunt: expresiile onomatopeice, interjecţiile şi verbele imitative („haţ", „alelei", „trosc", „pleosc", „a bocăni", „teleap-teleap"), zicerile tipice („toate ca toate", „de voie, de nevoie"), expresiile populare („vorba ceea", „şi pace bună"), interogaţii şi exclamaţii („Ce rău s-a spăriet!", „Ce-i de făcut?"), fraze ritmate („De-ar şti omul ce-ar păţi, dinainte s-ar păzi"), rime şi asonante („feciori de ghindă, fătaţi în tindă"), dativul etic („Şi mi ţi-l înşfacă cu dinţii de cap").

În opinia mea, viziunea lui Ion Creangã, bazatã, în linii mari, pe cea a autorului popular, evidenţiazã triumful binelui, ca principiu, împotriva rãului şi nevoia unui parcurs iniţiatic în vederea maturizãrii. Mai mult, viziunea asupra raportului bine/ rãu marcheazã raportul ficţiune / realitate, deoarece în planul realitãţii binele nu triumfã întotdeauna.

Povestea lui Harap-Alb este un basm cult prin reflectarea viziunii despre viata si lume a scriitorului, prin umanizarea fantasticului si individualizarea personajelor, prin umorul si specificul limbajului. El cutiva idealul de dreptate, de adevar si bine , valori esentiale in lumea traditionala a satului românesc.

Amintiri din copilărie

Amintiri din copilărie se intitulează cea mai importantă creaţie a lui Ion Creangă, primul roman rural românesc, nu prin întindere, ci prin faptul că ne dă o imagine a universului rural românesc de la mijlocul sec. al XIX-lea.

Tema satul şi ţăranul va fi apoi dezvoltată de Ioan Slavici, Duiliu Zamfirescu, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Marin Preda, adică de cei mai importanţi scriitori realişti, fiindcă este o **temă realistă**. Ideea este însă romantică, fiindcă dragostea faţă de satul natal, de casa părintească, de fraţi şi surori, de părinţi şi rude, de cei cu care împarte bucuriile şi necazurile, este, în esenţă, dragostea faţă de ţară.

Compoziţia este clasică, din patru capitole, de aceea *Amintiri din copilărie* are întinderea unei nuvele. În prima parte, structura secvenţială a textului adună, printr-o tehnică de colaj, episoade din viaţa de şcolar a lui Nică, împănată cu proverbe, zicători, datini, obiceiuri, fragmente de cântece populare, care dau textului un profund caracter naţional, îi dau un aspect de unicat, de viu, de stil popular autentic. În partea a doua, avem evenimente din viaţa de copil la casa părintească, iar în partea a treia – întâmplări din viaţa de şcolar la Fălticeni, Târgu-Neamţ, pentru a încheia, în partea a patra, cu plecarea la Seminarul Socola din Iaşi.

Subiectul este construit potrivit cu starea sufletească a autorului, care alătură evenimentele şi le potenţează afectiv. Capitolul întâi începe cu o descriere a Humuleştilor, în care simţim dragostea autorului faţă de locuri, de oameni, ca motivaţie esenţială a scrisului, ca mesaj al cărţii. Secvenţele se succed într-o regie modernă, filmică, *felii de viaţă*, aşa cum se structurează un roman concentrat la Friederich Dürenmatt. Dintre acestea amintim câteva episoade: crearea şcolii din Humuleşti de către preotul Ioan, moş Fotea aduce calul Bălan şi pe Moş Nicolae cel din cui, bătaia Smărăndiţei popii, procitania, prinderea muştelor cu ceaslovul, prinderea lui bădiţa Vasile la oaste, plecarea la Broşteni, dărâmarea casei Irinucăi, umplerea de râie, fuga cu plutele pe Bistriţa, felul în care sunt îngrijiţi de bunica la Pipirig.

În capitolul al doilea, feliile de viaţă încep cu descrierea casei părinteşti, impregnată cu sentimentul de duioşie, portretul Smarandei Creangă, fiindcă din dragoste l-a purtat prin şcoli. Avem fragmente care istorisesc cum săreau noaptea în capul tatălui, cum s-a dus la urat cu băşica cea de porc, felul cum Chiorpec, ciubotarul, îl unge cu dohot pe la bot, distrugerea cânepii în episodul cu cireşele, prinderea pupezei care îi aduce al doilea conflict cu mătuşa Mărioara, ruşinea din episodul cu scăldatul redau imagini pline de viaţă autentică.

În partea a treia avem descrierea zonei Neamţului, cu mănăstirile, cu furnicarul de oameni, şcoala domnească de la Târgu-Neamţ, cu părintele Isaia Duhu; apoi avem serialul de isprăvi de la şcoala de catiheţi de la Fălticeni, cu învăţătura lui Trăsnea, cu jocurile lui moş Bodrângă, cu petrecerile la crâşmăriţa din Rădăşeni, pusul poştelor lui Oşlobanu, Mogorogea, distrugerea casei lui Pavel Ciobotarul şi pierderea purceilor, desfiinţarea şcolii de la Fălticeni.

În partea a patra avem hotărârea Smarandei Creangă de a-l trimite pe Nică la Seminarul Socola din Iaşi, plecarea cu telegarii lui Moş Luca, sentimentul de tristeţe cu care se desparte de locurile natale, de lumea copilăriei.

Arta de povestitor a lui Ion Creangă constă în **autenticitatea** episoadelor, în măiestria de a surprinde **tipuri umane**, în profundul specific naţional, în umorul robust, în limbajul viu, colorat, expresiv, moldovenesc. Eroii sunt vii, reprezintă categorii sociale, ca în estetica **realistă**, dar, prin însumare, sugerează prototipuri ca în estetica clasicistă, fiindcă au şi trăsături general umane. Smaranda Creangă este tipul femeii de la ţară, care îşi iubeşte copiii, face pentru

ei sacrificii, îl poartă pe Nică la învăţătură, ştie o mulţime de practici mantice: îi făcea copilului un benghi în frunte ca să-l apere de deochi, abătea grindina, înfigând toporul în pământ, închega apa cu două picioare de vacă, îndrepta vremea, punându-l să râdă la soare. Este mama, ca prototip, iubitoare, harnică, răbdând toate năzbâtiile copiilor, evlavioasă, crede în destinul de excepţie al lui Nică. Nică al lui Ştefan al Petrei din Humuleşti este prototipul copilul, care devine dintr-un băiet prizărit, ruşinos şi fricos, un holteiu, din păcate!. El retrăieşte vârsta cea fericită, aşa cum au fost toţi copiii, cu ruşinea zugrăvită în faţă şi cu frica lui Dumnezeu în inimă, care dintr-un boţ cu ochi ajunge un flăcău, căruia îi sălta inima de bucurie, când îl auzea pe Mihai, scripcarul din Humuleşti, cântând. De aceea, pentru el, satul este plin de farmecul copilăresc, plin de jocuri şi jucării. Creangă scrie pentru a retrăi acele clipe, pentru care-i saltă şi acum inima de bucurie, fiindcă ea, copilăria, este veselă şi nevinovată.

Motivaţia scrisului este lirică, romantică, de aceea *Amintiri din copilărie* este o **carte realistă**, dar şi de evaziune romantică în lumea copilăriei.

Prototipul ţăranul rezultă prin însumarea unor eroi ca: Ştefan al Petrei, gospodar harnic, care munceşte în pădure la Dumesnicu, la făcut şi vândut sumane, la câmp pentru a agonisi existenţa familiei; bunicul David Creangă, din Pipirig, înţelept, evlavios, bun şi blând, care plăteşte pagubele nepoţilor; unchiul Vasile şi mătuşa Mărioara pui de zgârâie brânză, adică atât de zgârciţi amândoi încât parcă a tunat şi i-a adunat.

Prototipul preotul este sugerat de părintele Ioan, de sub deal, inimos, luminat, blând, care face şcoală la Humuleşti, de părintele Isaia Duhu, cărturar, care-i învaţă la Şcoala Domnească, făcută de Ghica Vodă, de părintele Oşlobanu, avar, care-i alungă când se duc cu uratul.

Prototipul ciubotarul este reprezentat nu numai de şugubăţul Chiorpec, ci mai ales de Pavel, care-i găzduieşte la Fălticeni. Moş Luca reprezintă harabagiul, un prototip care va fi dezvoltat în nuvela *Moş Nechifor Coţcariul*. Prototipul călugărul este sugerat prin stareţul Neonil de la Neamţ, prin părintele Isaia Duhu, prin ceea ce gândeşte Nică în capitolul al patrulea, când vrea să-i propună mamei să rămână călugăr.

Arta lui Creangă constă în faptul că izbuteşte să construiască imaginea vie a unui univers rural românesc în plină mişcare, cu o evoluţie a eroilor, cu personaje conturate din câteva linii sigure, impregnat de specificul naţional moldovenesc: port, obiceiuri, datini, jocuri, cântece, proverbe, zicători, termeni, expresii, locuri, oameni, obiecte, folosind o economie de mijloace, o densitate, o acurateţe, un stil atât de autentic, încât Călinescu îl definea astfel printr-o concluzie a studiului său: Creangă este însuşi poporul român într-un moment de genială expansiune.

Sinteza estetică, realizată de Ion Creangă, rezultă din faptul că **eroii săi reprezintă categorii sociale, sunt tipuri umane bine conturate, vii**, care trăiesc felii de viaţă autentică, reală, românească. În acelaşi timp, ei au trăsături general-umane, reprezintă prototipuri ca în clasicism, dar au o trăire afectivă ca eroii romantici.

Tema, eroii, conflictul, subiectul sunt luate din viaţa socială, dau o imagine a satului moldovenesc de la mijlocul secolului al XIX-lea, dar elementele de specific naţional sunt romantice, fiindcă romanticii aduc preţuirea culturii populare. De aici profunda prietenie a lui Ion Creangă cu Mihail Eminescu. Portul popular alcătuit din: sumane, catrinţă, opinci cu obiele de suman alb; obiceiurile de sărbători cu uratul, cu mersul preotului prin sat, cântecele spuse de Mihai scripcarul din Humuleşti, proverbele şi zicătorile; practicile mantice ca: datul cu

bobii, benghiul în frunte pentru deochi, înfiptul toporului ca să alunge grindina; horele, doinele, corăbiasca, horodinca, alivencile, ţiitura, Măriuţa şi alte jocuri cântate de moş Bodrângă; claca, unde torcea întrecându-se cu Măriuca, plăcintele cu poale-n brâu şi alivenci, iarmaroacele şi mersul pe la mănăstiri, toate dau acel specific naţional.

Scientismul, care caracterizează **realismul**, are în cazul lui Creangă o formă particulară, aceea de erudit al culturii populare, aşa cum observă G. Călinescu. Particulară este şi forma prin care se exprimă spiritul critic. Fie sub forma blestemului, când este prins bădiţa Vasile la oaste cu arcanul (Afurisit să fie căneriul de vornic şi cum au ars el inima unei mame, aşa să-i ardă inima sfântul Foca de astăzi, lui şi tuturor părtaşilor săi), fie sub forma ironiei (dascălul Iordache, fârnâitul de la strana mare, care clămpănea şi avea darul suptului), a autoironiei pusă în gura tatălui său (că-i o tigoare de băiat, cobăit şi leneş, de n-are păreche, prinde muşte cu ceaslovul, bate prundurile după scăldat, iarna pe gheaţă şi la săniuş), dar mai ales prin umor. Umorul însoţeşte situaţiile comice ca în episodul cu scăldatul, când mama îi ia hainele şi, ca băiat mare, trăieşte ruşinea de a veni în pielea goală prin grădini acasă, fiind de râsul fetelor (iar eu intram în pământ de ruşine şi cât pe ce să mă înec de ciudă). Umorul are şi un sens moralizator, fiindcă Nică redevine harnic, o ajută pe mama sa la făcutul sumanelor, încât aceasta îl laudă şi el plânge de bucurie. Aceasta ne arată, ca şi în cazul lui George Topîrceanu, că ironia şi umorul sunt, de fapt, masca sub care autorul îşi ascunde sensibilitatea. În episodul cu pupăza, după ce-i face tărăboi moşului şi acesta-l ameninţă că-l spune tatălui său, se autoironizează cu expresii plastice: pe loc mi s-a muiat gura, şi unde-am croit-o la fugă. Vorba ceea: Lasă-l, măi! L-aş lăsa eu, dar vezi că nu mă lasă el acum!. Este, de fapt, o situaţie comică tratată cu umor, ca şi în episoadele cu scăldatul, cu cireşele, cu uratul sau cu râia, ce-o ia Nică de la caprele Irinucăi. Uneori Creangă face umor negru, ca în episodul cu holera, când boscorodea morţii cu cimilituri, lua pomană covrigi, mere, turte, nuci, încât se îmbolnăveşte. El este învelit în seu de moş Vasile Ţandură, se face bine, iar concluzia este ironică: lucrul rău nu piere cu una cu două. Umorul este, de fapt, rezultat şi dintr-un comic de limbaj, fiindcă zmeii lui moş Luca sunt ca nişte mâţi de cei leşinaţi, oamenii de la şes sunt sarbezi la faţă şi zbârciţi, de parcă se hrănesc numai cu ciuperci fripte în toată viaţa lor, candidaţii veniţi la Socola au nişte târsoage de barbe cât badanalele de mari. Umorul izvorăşte din bucuria de a trăi de-ţi părea tot anul zi de sărbătoare sau cum redă cuvintele unei babe: Dare-ar Dumnezeu tot anul să fie sărbători şi numai o zi de lucru şi chiar atunci să fie praznic şi nuntă în sat. Umorul însoţeşte pe eroi, fiindcă au nume comice: Trăsnea, Oşlobanu, Moş Chiorpec, Mogorogea. Cu toate acestea, Creangă nu poate să treacă cu vederea felul în care satul, cei din jur sancţionează comportamentul său. Moş Chiorpec îl dă cu dohot pe la bot, mătuşa Mărioara pretinde plata cânepei, mama îl lasă fără haine, de la Irinuca trebuie să fugă. Umorul nu-l împiedică pe cititorul atent să vadă în conflictul dintre mama evlavioasă, prin care-i vine darul de la Dumnezeu de a fi hirotonit, şi rătăcirea de la destin, care-i vine prin tatăl său, fiindcă-şi pierdea banii prin crâşme.

Stilul lui Ion Creangă se caracterizează prin **oralitate**, **expresivitate**, folosirea termenilor dialectali, densitate, nuanţare, duioşie.

Oralitatea este realizată prin particule demonstrative (iaca şi soarele răsare), prin interjecţii cu valoare predicativă (Hii, căluţii tatei), prin zicători (– Ioane, cată să nu dăm cinstea pe ruşine şi pacea pe gâlceavă!...). Expresivitatea rezultă fie din sintagme ale limbii vorbite: frunza frăsinelului, bucuria zugrăvită pe feţe, să nu-ţi salte inima de bucurie, cum nu se dă ursul scos din bârlog, paşlind-o aşa cam pe după toacă, cât era de tare de cap, de ne degera măduva-n oase

de frig, ursul nu joacă de bună voie, mort copt, parcă ţi-a ieşit un sfânt din gură; fie din metafore: ar fi trebuit să înceapă a mi se pune soarele drept inimă, fie din metonimii: că-ţi venea să te scalzi pe uscat ca găinile, aşa-mi sfârâia inima-n mine de dragostea Măriucăi. Folosirea unor termeni ca: ştioalnă, megieş, holtei, zamparagii, duglişi, cociorvă, mitoc, ştiubei, culeşeriu, ocniţă, harabagiu, bortă, ogârjiţi, babalâci, rohatcă nuanţează şi dau specific moldovenesc textului, îmbogăţind limba literară cu tezaurul termenilor dialectali. Acest specific rezultă şi din introducerea de proverbe, zicători, fragmente de poezii populare, cum sunt cele cântate de Mihai scripcarul din Humuleşti: Frunză verde de cicoare / Astă noapte pe răcoare / Cânta o privighetoare / Cu viersul de fată mare. Densitatea şi varietatea continuă a acestor procedee dau acel timbru unic al textului, originalitatea, semnul celor aleşi cum spunea Titu Maiorescu, farmecul limbajului.

3. I. L. Caragiale - realism (*O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă, În vreme de război, O făclie de Paşte*)

O scrisoare pierdută

Comedia *O scrisoare pierdută* este o ars dramatica, fiindcă putem distinge în ea trăsăturile programului estetic realist critic al autorului.

Tema este realistă şi constă în critica instituţiilor şi moravurilor societăţii burgheze, iar ideea este că o societate coruptă este sortită prăbuşirii. Subiectul este luat din viaţa socială şi reprezintă eşantionul cel mai caracteristic al vieţii burgheze – alegerile parlamentare, adică lupta pentru putere.

Eroii sunt **tipuri** de arivişti, alcătuind, prin însumare, prototipul arivistului. Astfel, Nae Caţavencu, arivistul care vrea să ajungă deputat, găseşte, sau mai bine zis fură, o scrisoare de amor a prefectului Ştefan Tipătescu către Zoe Trahanache, soţia lui Zaharia Trahanache, şeful local al partidului de guvernământ. El şantajează grupul de la conducerea judeţului cu publicarea scrisorii, transformând-o în capital politic. Scrisoarea devine elementul de intrigă şi cu ea începe acţiunea piesei. Reacţiile eroilor sunt diferite. Zaharia Trahanache caută în trecutul lui Nae Caţavencu şi găseşte două poliţe falsificate, cu care îl poate băga la închisoare. Zoe Trahanache, disperată, îl constrânge pe Ştefan Tipătescu să-i dea drumul lui Nae Caţavencu, pe care acesta îl arestase şi-i percheziţionase locuinţa. Ca pe tarabă, Tipătescu îi oferă lui Caţavencu, în schimbul scrisorii, funcţia de primar, postul de avocat al statului, un loc în comitetul electoral, epitrop la Sfântul Nicolae, administrator la moşia Zăvoiul, adică poziţii sociale şi mijloace de câştig. Dacă ar fi fost un lider politic real, Caţavencu şi-ar fi instalat toată gruparea în aceste funcţii şi ar fi dobândit cu siguranţă, mai târziu, un loc în Parlament. El refuză, fiindcă este sigur că va fi ales şi visează să devină o mare personalitate politică. Tipătescu este constrâns de Zoe Trahanache să-i sprijine candidatura. Trădarea, de care se tem Farfuridi şi Brânzovenescu, are temei. Este anunţat numele candidatului oficial de la Bucureşti prin Agamiţă Dandanache. La întrunirea electorală, după ce Caţavencu şi Farfuridi ţin două cuvântări pline de paradoxuri, Zaharia Trahanache anunţă numele candidatului, ceea ce duce la o bătaie între grupurile rivale. În această bătălie, Caţavencu îşi pierde pălăria şi cu ea scrisoarea. El este la discreţia duşmanilor săi politici. Agamiţă Dandanache devine deputat, iar Caţavencu este pus de Zoe Trahanache să conducă manifestaţia publică. Situaţiile comice

inundă scena, comicul de personaj, de limbaj, de intrigă, ridiculizează farsa alegerilor, falsa democraţie burgheze. De aici marea actualitate a piesei în contemporaneitate.

Interesul este principiul care coordonează societatea burgheză şi el devine sămânţa (ideologemul) care generează textul. El este enunţat de Zaharia Trahanache prin expresia enteresul şi iar enteresul. Interesul dă sensul acţiunilor, caracterizează eroii, devine motivaţia, legea, în jurul căreia se constituie lumea eroilor lui Caragiale.

Pozitivismul burghez, sintetizat prin pragmatismul conceptului de util, vizează transformarea oamenilor în instrumente, aşa cum o spune Caţavencu: Într-un stat constituţional un poliţai nu e nici mai mult nici mai puţin decât un instrument. De aceea eroii lui Caragiale sunt dominaţi de voinţa care ordonă, adică de autoritarismul deghizat în democraţie, caracteristic pentru politica de tip prusac, introdusă de Carol de Hohenzollern. Este o exprimare a ceea ce Titu Maiorescu definea prin expresia forme fără fond. Instituţiile publice ca prefectura, poliţia, poşta, presa, parlamentul, familia, la care, în schiţele sale, Caragiale va adăuga şcoala, justiţia, statul sunt în slujba intereselor unor persoane, grupuri sociale. De aceea Caţavencu, fiindcă nu are puţintică răbdare, îşi pierde enteresul. A fi deputat într-un parlament după dobândirea independenţei, când toate bogăţiile ţării sunt la discreţia burgheziei, înseamnă a te îmbogăţi rapid, prin urmare Caţavencu îi spune lui Tipătescu: E puţin, onorabile. Calitatea de deputat era o trambulină spre funcţiile din conducerea statului, către un portofoliu de secretar de stat sau de ministru, unde un escroc, care falsifică poliţe, ar fi avut o mină de aur. Eroii lui Caragiale sunt continuatorii lui Dinu Păturică, de aceea aservesc instituţiile, subordonează interesele sociale şi naţionale faţă de interesele lor personale. Tipătescu subordonează prefectura capriciilor şi intereselor amantei sale, Zoe Trahanache, Pristanda subordonează poliţia lui Zaharia Trahanache şi lui Ştefan Tipătescu. Instituţiile ţării sunt o parodie a legilor, şi nu o exprimare a lor. Cei care reprezintă aceste instituţii le consideră un fel de moşie personală, fiindcă sunt dominaţi de principiul interesul. Caragiale are o înţelegere legică a lumii eroilor săi. Aşa cum în biologie se enunţă legea, potrivit căreia cel mai adaptat la mediu învinge, tot astfel într-o societate, în care Nu mai e moral, nu mai sunt prinţipuri, nu mai e nimic, adică parazitară, putredă, decăzută, în mod firesc învingător trebuie să fie parazitul sau idiotul. În acest context de abuzuri, de şantaje, de escrocherii, de minciună şi înşelătorie, de încălcare permanentă a legii, finalul rostit de Caţavencu: Iată binefacerile unui sistem constituţional este profund comic şi sintetizează parodia democraţiei burgheze, fiind de o actualitate totală.

Lumea eroilor lui Caragiale este alcătuită dintr-o galerie de arivişti. De aceea el construieşte comedia potrivit proverbului: când doi se ceartă al treilea câştigă. Arivistul Farfuridi se ceartă cu arivistul Caţavencu şi are câştig de cauză licheaua – Agamiţă Dandanache. Această înţelegere legică, scientistă, ca trăsătură a realismului, este accentuată de faptul că subiectul dezbaterilor este Constituţia, legea fundamentală, care trebuia modificată după Războiul de Independenţă, potrivit cu interesele arivişti lor. Cearta pentru os are forma paradoxurilor rostite de Farfuridi: Ori să se revizuiască, primesc ! dar atunci să nu se schimbe nimica ! ori să nu se revizuiască, primesc ! dar atunci să se schimbe pe ici, pe colo şi anume în punctele... esenţiale. În spatele acestei aparente incompetenţe se ascunde, de fapt, o trădare a intereselor naţionale, ca sens fundamental al democraţiei burgheze. Aşa cum se petrec lucrurile şi azi. Eroii sunt vii, tocmai fiindcă au o anumită autonomie faţă de autor, derivată din situaţia socială diferită, pe care o au. Ştefan Tipătescu calcă legile şi-l arestează pe Caţavencu, ameninţându-l: Canalie neruşinată ! Nu ştiu ce mă ţine să nu-ţi zdrobesc capul. Zoe Trahanache subordonează judeţul intereselor ei de fustă: Ei, eu te aleg, eu şi cu bărbatul meu. Zaharia

Trahanache ştie regulile jocului şi câştigă: Girurile astea două, cu care onorabilul Caţavencu a ridicat cinci mii de lei de la soţietate, sunt tot pentru enteresul ţării? Caţavencu este arivistul demagog şi escroc, cetăţeanul turmentat este arivistul inconştient, Ghiţă Pristanda este arivistul servil, Farfuridi este arivistul fudul. Ei toţi tind spre stâlpul puterii, care este Zaharia Trahanache. Acesta ştie că cel care deţine puterea, este atacat, de aceea pe el nu-l preocupă raporturile reale dintre Tipătescu şi Zoe Trahanache, ci cum să apere puterea pe care o deţine. Puterea este mirajul acţiunilor ariviştilor. Agamiţă Dandanache este sinteza trăsăturilor ariviştilor şi a lumii eroilor lui Caragiale. El obţine mandatul de deputat şi utilizează puterea în interese personale, nu ţine discursuri, ca să-şi dovedească calităţile de lider politic, fiindcă este un profesionist. Îşi şantajează nu adversarii politici, ci prietenul, tot cu o scrisoare de amor. El are o economie a mişcărilor, care-i asigură existenţa sa de parazit. Dandanache a devenit instrumentul şi utilizează instrumentul. Este total dezumanizat, este rezultatul evoluţiei unei lumi: eu cu famelia mea de la pazopt. El este un actant, fiindcă este construit pe legea adaptării la mediu, şi nu face voia proprie, ci el este cu toate partidele ca tot românul imparţial. Agamiţă Dandanache este idiotul, produsul ultim al unei societăţi dezumanizate de bani, de viaţa parazitară, este produsul pragmatismului burghez, este esenţa spiritului critic al operei lui I.L.Caragiale. Prin el se defineşte o lume imorală, fără principii, sortită pieirii.

Caracterul comic rezultă firesc din convingerea autorului că râsul este o armă socială. Atitudinea critică a autorului se exprimă prin ironia, ridicolul şi râsul, pe care le provoacă eroii săi.

Comicul îmbracă, în O scrisoare pierdută, mai multe aspecte: de situaţie, de intrigă, de caracter, de limbaj şi are ca scop să arate că întreaga societate burgheză este o parodie penibilă. Situaţiile comice rezultă din inversarea valorilor. Tipătescu vrea să-l lucrăm pe onorabilul, adică pe Nae Caţavencu, dar este lucrat de Caţavencu prin Zoe Trahanache. Zaharia Trahanache vrea să ascundă de Zoe conţinutul scrisorii, dar ea îl ştie demult. Ghiţă Pristanda vrea să pară fidel conducătorilor judeţului, dar se compromite prin furtişaguri, ca cel cu steagurile. Caţavencu şi Farfuridi ţin discursuri politice, dar nu ştiu ce vor să susţină. Agamiţă Dandanache vrea să pară o personalitate marcantă, dar este total ramolit. Farfuridi şi Caţavencu se ceartă, iar Agamiţă Dandanache devine deputat. Intriga este comică, fiindcă politica partidelor şi compoziţia parlamentului se fac prin şantajul cu scrisorile de amor sau prin acte de corupţie ca în sistemul actual.

Caracterul comic al eroilor lui Caragiale rezultă din raportul dintre ceea ce sunt, ceea ce vor să pară şi ceea ce ar trebui să fie eroii săi. Jocul umoristic cu limbajele însoţeşte această farsă a imaginii eroilor. Tipătescu se crede o personalitate politică, dar este o păpuşă manevrată abil de Zaharia Trahanache prin Zoe Trahanache. Pristanda ar trebui să fie un model de cinste şi corectitudine, dar, de fapt, este un profitor, aşa cum o spune el însuşi: Pupă-l în bot şi papă-i tot. Comicul de limbaj rezultă din diferenţa dintre ceea ce spun, ceea ce ar vrea să spună şi ceea ce ar trebui să spună eroii lui Caragiale. Farfuridi se va întrece în paradoxuri cu Nae Caţavencu, în loc să dezbată problemele legate de noua constituţie. Jocul umoristic cu limbajele caracterizează realismul.

Numele eroilor este comic. Din falnicul Agamemnon, eroul de la Troia, a mai rămas o stârpitură, un gagamiţă, cum îi spune Trahanache la un moment dat lui Agamiţă Dandanache. Parodierea instituţiilor, moravurilor, situaţiilor, limbajului exprimă minciuna, care devine principiu într-o societate construită pe şantaj, adulter, parazitism, compromis, abuz.

Caracterul comic este o coordonată a universului eroilor lui Caragiale, dar şi o trăsătură a stilului său.

Stilul lui I.L.Caragiale se caracterizează prin criticism, tipizare, paradox, parodie, joc umoristic cu limbajele, plurilingvism, expresivitate, oralitate, dramatizare, nuanţare şi sinteză.

Criticismul rezultă din atacul frontal îndreptat împotriva instituţiilor şi moravurilor sociale, împotriva ideologiei burgheze şi a oamenilor ce o reprezintă, din tratarea comică, sarcastică a subiectelor, din parodie şi paradox, din ticurile verbale puse în gura eroilor.

Se poate discuta, în cazul lui Caragiale, de o tehnică a paradoxului. Astfel distingem un paradox de expresie, ca în replica lui Pristanda: curat, murdar'; un paradox de context: curat constituţional; paradox de comportament: şi eu, am, n-am înfăţişare la douăsprezece trecute, fix, mă duc la tribunal. Cel mai spectaculos este paradoxul în serie, pe care-l găsim în discursul lui Farfuridi: Ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele... esenţiale. Paradoxul ramificat îl găsim în dialogul dintre Farfuridi şi Brânzovenescu: Trebuie să ai curaj ca mine, o iscăleşti şi o dăm anonimă.

Parodia este un procedeu tipic al lui Caragiale, spre a arăta devalorizarea instituţiilor sociale. Prefectura şi prefectul Ştefan Tipătescu, poliţia şi poliţaiul Ghiţă Pristanda, partidul de guvernământ şi Zaharia Trahanache sunt puşi în slujba unei ariviste, Zoe Trahanache, care s-a măritat cu un bătrân spre a-i moşteni averea, sau în slujba unui ramolit, Agamiţă Dandanache. În discursul lui Caţavencu avem, ca şi în discursul lui Farfuridi, parodia unui discurs: Industria română e admirabilă, e sublimă putem zice dar lipseşte cu desăvârşire, Societatea noastră dar, noi, ce aclamăm? Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se fac deloc în ţara noastră!.

Plurilingvismul este un mod de a contura eroii. Fiecare personaj are expresiile, ticurile, care-l caracterizează: Trahanache – Ai puţintică răbdare, Tipătescu – ş-apoi să-l lucrăm pe onorabilul, Pristanda – curat, murdar, Farfuridi – iubesc trădarea... dar urăsc pe trădători.

Stâlcirea cuvintelor este un procedeu de caracterizare a personajelor: Cetăţeanul turmentat spune cioclopedică, Pristanda – bampir, Agamiţă Dandanache – paţe, ziţea, ţinevas, ţentral. Jocul umoristic cu limbajele: Dandanache – zdronca – zdronca, tilinca – tilinca, Trahanache – o soţietate fără de prinţipuri care va să zică că nu le are. Expresivitatea sintagmelor, punctuaţia, contextul, mişcarea, indicaţiile regizorale redimensionează şi nuanţează permanent textul, îl fac viu.

O noapte furtunoasă

I.L. Caragiale, dramaturg şi prozator, a fost un observator lucid şi ironic al societăţii româneşti din vremea lui, un scriitor realist şi moralizator, un excepţional creator de oameni şi de viaţă. Comediile sale - *O scrisoare pierdută, D-ale carnavalului, O noapte furtunoasă* şi *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* - atestă un spirit de observaţie necruţător pentru cunoaşterea firii umane, de aceea personajele lui trăiesc în orice epocă prin vicii, impostură, ridicol şi prostie. El foloseşte cu măiestrie satira şi sarcasmul, pentru, a ilustra moravurile societăţii româneşti şi a contura personaje dominate de o ţară (defect) morală reprezentativă pentru tipul şi caracterul uman. Întrucât Caragiale a dat viaţă unor tipuri umane memorabile, unor tipologii

unice în literatura română, Garabet Ibrăileanu afirma că dramaturgul face „concurenţă stării civile”, iar Tudor Vianu considera că formula artistică a lui Caragiale este „realismul tipic”.

Caragiale a avut intenţia de a contribui la îndreptarea moravurilor sociale, fiind adeptul cugetării clasice, „ridendo castigat mores” („râsul îndreaptă moravurile”), idee pe care o afirmă el însuşi, convins fiind că „nimic nu arde mai rău pe ticăloşi decât râsul”.

Comedia *O noapte furtunoasă* de Ion Luca Caragiale a fost citită la Iaşi, în cadrul cenaclului „Junimea” în ziua de 12 noiembrie 1878 şi a avut premiera la 18 ianuarie 1879, pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti. Piesa a fost publicată în revista „Convorbiri literare” în 1879 şi inclusă în volumul de Teatru din 1889.

O noapte furtunoasă este o comedie a moravurilor de mahala, ilustrând aspecte sociale şi psihologice specifice locuitorilor de la periferia Capitalei, cu scandaluri şi „ambiţuri” de familişti, cu nelipsitul triunghi conjugal, o lume; pe care Caragiale a iubit-o cu patimă: „Mă înnebunesc după evenimentele de senzaţie, vesele sau funebre, parade, accidente, crime, sinucideri, scandaluri... [...] îmi trebuiesc dimineaţa cum deschid ochii ştiri palpitante, dacă nu adevărate, măcar... altfel. Dezminţirea for seara mă mâhneşte peste măsură şi nu mă pot mângâia decât a doua zi cu o născocire şi mai şi”. Principalul mijloc artistic de realizare a acestei comedii este comicul de situaţie, alături de care se manifestă şi comicul de limbaj, comicul de nume, comicul de caracter şi comicul de intenţie.

Comedia lui Caragiale *O noapte furtunoasă* sau Numărul 9 sintetizează evenimentele tensionate, zbuciumate petrecute într-o singură noapte în casa lui Jupân Dumitrache, situată la periferia Bucureştiului. S-au tras focuri de armă, au fost urmăriri, spaime, agitaţie peste măsură pentru ca nu cumva să se atenteze la „onoarea de familist” a stăpânului casei, care avea „ambiţul” de a nu fi înşelat de nevastă. De altfel, Rică Venturiano, cel care provoacă toată încurcătura, după ce reuşeşte cu chiu cu vai să scape de urmăritorii dezlănţuiţi, exclamă surescitat: „O, ce noapte furtunoasă!”. Subtitlul „Numărul 9”, ilustrează un comic de situaţie, reieşit din confuziile provocate de numărul 6 la care se afla casa lui Dumitrache şi pe care meşterul care a tencuit zidul de la poartă l-a bătut invers, devenind numărul 9.

Piesa este alcătuită din două acte, fiecare dintre ele având câte nouă scene. Personajele piesei, numite de către autor „persoane”, sunt menţionate cu numele şi statutul social pe care îl are fiecare. Perspectiva spaţială este reală şi deschisă, fiind precizată de către autor, „în Bucureşti, la Dumitrache”. Subiectul piesei reflectă, aşadar, viaţa mahalalelor din capitală, reprezentată de familia lui Jupân Dumitrache Titircă, poreclit „Titircă Inimă-Rea”, care este „cherestegiu şi căpitan în garda civică”. Relaţiile temporale sunt complexe, manifestându-se în această comedie atât perspectiva cronologică, adică în ordinea derulării evenimentelor, cât şi perspectiva discontinuă, în care se remarcă alternanţa temporală a întâmplărilor, prin flash-back.

Piesa se încheie prin replica lui Ipingescu, „Rezon!”, aşa cum în comedia *O scrisoare pierdută* Ghiţă Pristanda aprobă ridicol, „Curat constituţional!” şi cu veselia de care sunt cuprinse toate personajele, final tipic pentru comediile lui Caragiale. Triunghiul conjugal din această piesă - Dumitrache, Veta, Chiriac - se manifestă în alt mediu social, dar, ca şi în cealaltă comedie, cel care trădează „onoarea de familist” este omul de încredere, prietenul cel mai apropiat al celui încornorat. Dramaturgul reface în didascaliile din final cuplurile piesei, care

nu sunt neapărat şi cele oficiale: „Rică e cu Ziţa, Chiriac cu Veta, Jupân Dumitrache suie cu Ipingescu”.

O particularitate aparte a comediilor lui Caragiale este **simetria**, adică finalul recompune momentul de la începutul piesei, fără să se schimbe absolut nimic din starea de lucruri iniţială. După agitaţia care atinge adesea apogeul, după zbuciumul personajelor şi conflictele ce par de nerezolvat, totul revine la normal, fără să se petreacă nici o modificare a stărilor de fapt sau vreo rezolvare a problemelor care au constituit subiectul comediei.

În toate comediile lui I.L. Caragiale se manifestă pregnant disocierea dintre esenţă şi aparenţă, dramaturgul fiind „înzestrat cu o reală putere de observaţie a contrastelor dintre formă şi fond, şi cu un mare talent de a da sub haina scenică o serie de tipuri, care prin unitatea lui sufletească, energică şi expresivă, au ajuns adevărate simboluri ale mentalităţii unei întregi clase sociale din epoca noastră de prefacere”. (Eugen Lovinescu)

În vreme de război şi *O făclie de Paşte*

Nuvela *În vreme de război* a apărut într-o revistă mai puţin cunoscută, *Gazeta săteanului* din Râmnicul Sărat, în cinci numere consecutive, fiind ulterior retipărită în 1915, în volum, de fiul scriitorului. Aceasta aparţine, alături de *O făclie de paşte, Păcat, Grand Hotel „Victoria Română”*, unei serii literare noi, derivate din direcţia realistă a creaţiei scriitorului, naturalismul.

Tudor Vianu îl plasează pe prozator în succesiunea povestitorilor români de tip realist, deşi el depăşeşte cadrul acestui curent. Astfel, nuvela psihologică, *În vreme de război* se află la graniţa dintre creaţia **realistă** (înfăţişează relaţia dintre mediu, personaj şi comportament, propunându-şi să dea cititorului impresia că universul ficţional este o oglindă exactă a realităţii) şi cea **naturalistă** (patologia în relaţie cu ereditatea şi mediul).

Criticul Paul Zarifopol, în *Prefaţa* la ediţia volumului *Opere* din 1930 consideră **tema** nuvelei „istoria bucuriilor, grijilor şi spaimelor treptate ale unui cârciumar, până la deplina înnebunire, pentru o pricină de avere mare”. Motivaţia transformării este depistată în teama hangiului de a nu pierde averea rămasă de la fratele său tâlhar, dar, deşi patima pentru bani a personajului este în afara oricărei discuţii, cauzele transformării sale psihice sunt mult mai complexe.

Unghiul din care sunt percepute întâmplările este cel al unui narator martor, care descoperă alături de cititor ceea ce se întâmplă. Este însă doar o aparenţă, căci naratorul ştie evident, mai mult decât lasă să se vadă.

Textul este construit din trei părţi, fiecare dintre acestea alcătuite dintr-un număr de secvenţe înegale ca întindere, delimitate de blancuri şi asteriscuri, care fragmentează textul, dând posibilitatea naratorului să dinamizeze acţiunea. Deşi autorul îşi intitulează textul *schiţă*, termenul nu se referă la specie, ci doar subliniază faptul că nuvela îşi propune să scitеze comportamentul personajului, selectând acele momente din viaţa sa pe care le conideră semnificative, fapt care face ca firul narativ să fie discontinuu.

Acțiunea se desfășoară de-a lungul a cinci ani,în care este urmărită viața cârciumarului Stavrache. Totul începe în primăvara anului 1877 (**titlul** făcând deci referire la Războiul de independență, dar vremurile tulburi conotează tumultul personajului) când Stavrache află că fratele său, popa Iancu este căpetenia unei bande de tâlhari. Partenerii săi fuseseră prinși, iar el căuta salvarea la fratele său mai mare. **Stilul direct** alternează în această secvență cu **stilul indirect liber**, care permite vocii naratorului să interfereze cu vocea interioară a personajului. Este momentul în care se constată trecerea de la perspectiva naratorului martor la cea a naratorului omniscient, care se va păstra până la sfârșitul nuvelei.

Conflictul este unul **interior**, în conștiința cârciumarului care înțelege că singurul mod de stăpâni imensa avere a fratelui este ca acesta să moară. Cauza grijilor și spaimelor sale este tocmai contradicția ce-i macină conștiința, între dorința de a-și ucide fratele și reprimarea acesteia. În fond, Caragiale analizează aici cu mijloacele artei literare ceea ce psihiatrii numesc *complexul lui Cain*.

Incipitul este brusc (ex abrubto). Oferind totuși cititorului un minimum de informații necesare pentru înțelegerea textului: loc, timp, intrigă.

Prima reacție a lui Stavrache este explozivă și sinceră, onoarea familiei a fost pătată, iar vinovatul trebuie să plătească. Sosirea voluntarilor, în plină noapte, oferă hangiului răgazul realizării unui plan de salvarea afratelui său, care se va dovedi a fi planul „crimei perfecte".

Prima scrisoare îl tulbură, căci îi tulbură credința că fratele său e pierdut, însă sosirea celei de-a **doua scrisori** pare a-i aduce liniștea, căci îi vestește moartea fratelui său. Singura frământare este dată acum de modul cum va putea intra în posesia averii fratelui său, lipsit de moștenitori.

Cele două **coșmaruri** nocturne ale hangiului par a fi provocate de incertitudinea privind moartea fratelui său, în ciuda celei de-a doua scrisori primite.

Rolul episodului, aparent fără legătură cu firul narativ, al venirii fetiței sărmane după cumpărături modeste, este de a demonstra uriașa patimă pentru bani a cârciumarului.

Secvența sosirii reale a fratelui său este asemănătoare cu acelea din vis, realizându-se tot în plan nocturn. Apariția neașteptată, sporește încordarea hangiului, naratorul punctează cu precizie evoluția tumultului: „hangiul ascultă", „hangiul zâmbi", „hangiul începu să râdă". Și tot atunci, acesta încearcă să-și ucidă fratele. Finalul nuvelei consemnează nebunia hangiului și resemnarea mezinului: „N-a noroc!", recunoaște el.

Protagonistul nuvelei, Stavrache, cârciumarul din Podeni, este o fire închisă, singuratică (nu are soție sau copii), fără prieteni, singura pasiune fiind banii. O secvență sugestivă pentru conturarea firii sale este cea cu fetița sosită în miez de iarnă să cumpere „de un ban gaz și de doi bani țuică". Este neglijent în tratarea clienților „pârliți", necinstit, nu măsoară bine, este capabil să înșele un copil, este zgârcit (secvența cu covrigul uscat).

Consecințele **arghirofiliei (**iubire de bani**)** în plan psihologic sunt redate în evoluția lui Stavrache de la lăcomie, potrivită pentru un cârciumar, la frământări obsesive: „o veni?...n-o veni?", halucinații, groază, frică, până la nebunie, ceea ce ține de naturalism. Cazul patologic este motivat de mediu, dar și de ereditate, având în vedere că și fratele Iancu este stăpânit de patima banilor, fiin tâlhar ca preot și delapidator ca militar.

Tudor Vianu observă ca particularități ale artei narative: stilul indirect liber, oralitatea, descrierile de natură. Limbajul nuvelei, ca de altfel al scrierilor realiste îndeobște, se caracterizează prin naturalețe și precizie. Limbajul personajelor nu iese în evidență, fiin specific stilului colocvial.

Dat fiind faptul că nuvela urmărește modalitatea în care un om obișnuit își pierde coerența sufletească și, sub presiunea unor factori, se năruie pe dinăuntru, aceasta de află la granița dintre creația **realistă** (care își propune să dea cititorului impresia că universul ficțional este o oglindă exactă a realității) și cea **naturalistă** (ce se concretizează cu predilecție asupra aspectelor dure, brutale, ale realității, a cazurilor patologice, reducând adeseori ființa umană la datele sale strict biologice).

Analiza psihologică este un procedeu al esteticii realiste şi formează problema principală, pe care o pune în discuţie nuvela *În vreme de război*.

La sfârşitul secolului al XIX-lea, analiza psihologică era un procedeu modern şi puţin utilizat în proza românească. Creaţia sau tipizarea era sistemul curent, prin care scriitorul a realizat comediile şi o parte din proza sa. I.L. Caragiale experimentează procedeul analizei psihologice în mai multe nuvele. Astfel, în *O făclie de Paşti*, avem tot un hangiu din Podeni, Leiba Zibal, un evreu, care se teme de ameninţarea lui Gheorghe, un argat, pe care l-a concediat de la han. Spaima îi dă un comportament anormal. Leiba Zibal trăieşte, ca şi jupân Stavrache, un coşmar. El se vede la Iaşi, unde a deschis o prăvălie, aşa cum intenţiona. Un tâlhar este prins, adus în faţa prăvăliei, unde este eliberat. Acesta îi ucide nevasta şi copilul. Trezit brusc de un client, fiindcă sosise diligenţa, Leiba Zibal află că trăsura poştei a întârziat, fiindcă hangiul evreu, din satul vecin, a fost prădat şi ucis cu toată familia. Hoţii furaseră şi caii de poştă. Aceste elemente aduc o acumulare a tensiunii interioare a eroului. În noaptea de Paşti, Leiba Zibal se hotărăşte să vegheze, fiindcă aşa suna ameninţarea lui Gheorghe. El îşi trimite nevasta la culcare şi stă la pândă în spatele uşii hanului; el aude paşi şi glasuri în faţa porţii hanului şi înţelege că era Gheorghe, care cu alţi tovarăşi dădeau târcoale hanului. Mai târziu, ei se reîntorc, ca să taie o bucată din uşa hanului, pe unde să bage mâna şi să deschidă. Leiba Zibal priveşte cum ferăstrăul face o nişă şi are o idee. Pregăteşte un laţ şi, când Gheorghe bagă mâna ca să deschidă poarta, îi prinde mâna şi i-o leagă. Apoi i-o arde cu o lumânare, ca o împlinire a legii talionului. Când oamenii ies de la Înviere şi soţia lui se trezeşte, mâna lui Gheorghe era arsă.

Analiza este aici mai subtilă, mai nuanţată, mai verosimilă. Leiba Zibal nu înnebuneşte, ci se consideră creştin, fiindcă a aprins o lumânare în noaptea de Paşti. Gândirea lui este, în esenţă, eronată, fiindcă în creştinism totul este construit pe Legea Iubirii, pe când el aplică legea talionului. Creştin se devine prin Taina Sfântului Botez ortodox, şi nu prin aprinderea unei

lumânări. În nuvela *În vreme de război*, alienarea lui jupân Stavrache nu este convingătoare, fiindcă este redată cu un stil lapidar de proces-verbal, în timp ce analiza cere o urmărire atentă a meandrelor gândirii eroului. Cele două coşmaruri nu sunt suficiente pentru a justifica alienarea lui jupân Stavrache. În *O făclie de Paşti*, actele eroului principal sunt logice, verosimile. Analiza psihologică este bine introdusă.

4. Ioan Slavici - realism (*Moara cu noroc, Mara*)

Moara cu noroc - nuvelă realist-psihologică

Moara cu noroc a fost publicată în 1881 în volumul de debut *Novele din popor,* volum reprezentativ pentru viziunea autorului asupra lumii satului.

Ca specie literară aceasta este o **nuvelă**, specia a genului epic în proză, cu o construcție riguroasă, un fir narativ central, personaje relativ puține care pun în evidență evoluția personajului principal, complex, puternic individualizat.

Nuvela aparține **realismului clasic**. Trăsături realiste sunt: tema, importanța acordată banului, atitudinea critică față de aspecte ale societății, verdicitatea întâmplărilor, verosimilitatea intrigii și a personajelor, obiectivitatea perspectivei narative, personaje tipice în situații tipice, personajele sunt condiționate de mediu și epocă, repere spațio-temporale bine precizte, tehnica detaliului în descriere ți portretizare, dialogul viu, autentic, sobrietatea stilului cenușiu, concis, fără podoabe. Tot de realism ține și interesul pentru analiza psihologică, realizată prin utilizarea modalităților de caracterizare a personajului și de investigare psihologică (monologul interior, stilul indirect liber, scenele dialogale, autocaracterizarea, notarea gesturilor, mimicii), natura conflictului (interior).

Tema susține caracterul realist (oglindirea vieții sociale), dar și pe cel psihologic al nuvelei: efectele nefaste și dezumanizante ale dorinței de înavuțire, în contextul societății ardelenești de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Problematica nuvelei se ppoate stabili din mai multe perspective. Din perspectivă socială, nuvela reprezintă încercarea lui Ghiță de a-și schimba statutul social, dar pentru asta se confruntă cu personajul antagonist, Lică Sămădăul (**conflict exterior**). Scriitorul consideră că goana după avere zdruncină tihna sufletească și duce la pierzanie, de unde și perspectiva moralizatoare: consecințele dramatice ale setei de înavuțire. Din perspectivă psihologică, nuvela prezintă **conflictul interior** trăit de Ghiță care este sfâșiat

de dorințe puternice, dar contradictorii: să rămână om cinstit, pe de o parte, și să se îmbogățească alături de Lică, pe de altă parte. Astfel, **conflictul** nuvelei este complex, de natură **socială** (confruntarea a două lumi cu mentalități diferite), **psihologică** și **morală** (lupta dintre bine și rău).

În nuvela realistă se observă tendința de obiectivare a **perspectivei narative**, impersonalitatea naratorului, narațiunea la persoana a III-a, atitudinea detașată în descriere. Pe lângă perspectiva obiectivă a **naratorului omniscient**, intervine **tehnica punctului de vedere** în intervențiile simetrice ale bătrânei, personaj episodic, dar care exprimă cu autoritatea vârstei mesajul moralizator al nuvelei. Înainte și după discursul naratic propriu-zis al nuvelei (în prolog și epilog), bătrâna rostește cele două replici, teze ale nuvelei, privitoare la sensul fericirii și șa forța destinului: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit" și „așa le-a fost data". Prin intervenția moralizatoare, dar și prin construcția simetrică, circulară (cuvintele bătrânei, descrierea drumului), nuvela este **realist-clasică**.

Titlul nuvelei este mai degrabă ironic. Toposul ales, cârciuma numită *Moara cu noroc*, înseamnă de fapt *Moara cu ghinion, Moara care aduce nenorocirea*, pentru că ușurința banilor ascunde abateri etice grave, nelegiurea și crima.

Acțiunea se desfășoară pe parcursul unui an, între două **repere temporale** cu valoare religioasă: de la Sf. Gheorghe până la Paște. În proza realistă indicii temporalității joacă un rol important în cronologia evenimentelor.

Alcătuită din 17 capitole, nuvela are un subiect concentrat, cu deschideri bogate, o structură narativă complicată și un ritm epic neomogen, cu modificări ale timpului povestirii. Înlănțuite temporal și cauzal, faptele sunt credibile, verosimile. Efectul asupra cititorului este de iluzie a vieții (**veridicitate**) și de **obiectivitate**.

În nuvelă, accentul nu cade pe actul povestirii, ci pe **complexitatea personajelor**, conferită de „acel amestec de bine și de rău ce se află la oamenii adevărați" (G. Călinescu). Slavici este un observator imparțial al vieții rurale, înzestrat cu un spirit realist desăvârșit, anticipând astfel tehnica lui Rebreanu. Naratorul delegat de autor să relateze întâmplările, redă obiectiv și detașat destinul personajelor.

Ghiță este cel mai complex personaj din nuvelistica lui Slavici, al cărui destin ilustrează consecințele nefaste ale dorinței de înavuțire. Complexitatea și capacitatea de a surprinde

cititorul fac din acesta un personaj rotund, care evoluează de la tipicitate, la individualizare. El parcurge un traseu sinuos al dezumanizării, cu frământări sufletești și ezitări, însă, dovedindu-se slab în fața tentațiilor, acesta sfârșește tragic.

Lică, „om rău și primejdios", rămâne egal cu sine, iar Ana suferă transformări interioare, care îi permit scriitorului posibilitatea unei fine analize a psihologiei feminine. Jandarmul Pintea, personaj secundar, urmărește pedepsirea lui Lică pe căi legale, motiv pentru care de asociază cu Ghiță. Bătrâna și copii, personaje episodice, supraviețuiesc incendiului de la cârciumă pentru că sunt singurele ființe inocente, morale.

Pe lângă caracterizarea directă și indirectă, sunt utilizate și **mijloace de investigație psihologică** precum: scene dialogate, monologul interior de factură tradițională, monologul interior adresat, stilul indirect liber, notația gesticii, a mimicii, a tonului vocii.

Stilul nuvelei este sobru, concis, fără podoabe, specific prozei realiste.

Limbajul naratorului valorifică aceleași registre stilistice: limbajul regional, ardelenesc, limbajul popular, oralitatea. Înțelesul clasic-moralizator al nuvelei este susținut prin zicale și proverbe populare sau prin replicile-sentințe ale bătrânei.

Opera literară vizată este o nuvelă realistă, deoarece are ca trăsături: oglindirea vieții sociale și a vieșii de familie în satul transilvănean de la sfârșitul secolului al XIX-lea, efectele, în plan moral, ale pătrunderii relațiilor capitaliste în spațiul rural, importanța acordată banului, crearea de personaje tipice, reprezentative pentru lumea ardelenească din perioada evocată, modalitățile de construcție și de investigare psihologică a personajelor, coordonatele conflictului, descrierile detaliate, sobrietatea stilului, veridicitatea.

Mara - roman realist

Publicat în foileton în 1894, reluat în volum în 1906, romanul *Mara* aparține realismului prin numeroase particularități.

Opera literară este un roman, prin amploarea acțiunii, desfășurată pe mai multe planuri, cu un conflict complex și prin prezența unor personaje numeroase. Este **un roman tradițional de tip obiectiv**, prin specificul relației narator-personaj și al naratorului (omniscient și omniprezent).

Romanul este un de factură **realistă,** prin: tematică, obiectivitatea perspectivei narative (narator omniscient, omniprezent, detaşat), construirea personajelor în relaţie cu mediul în care acestea trăiesc, prezentarea unei lumi omogene şi a unor personaje tipice, tehnica detaliului semnificativ, absenţa idealizării, veridicitate, stil sobru. Problematica socială este de **factură realistă**: relaţia individ-colectivitate, în contextul pătrunderii relaţiilor capitaliste şi al dezvoltării târgurilor de provincie, a breslelor, în Ardeal, la sfârşitul secolului al XIX-lea. Romanul reflectă obiectiv şi verosimil o lume pestriţă şi totuşi omogenă, alcătuită din târgoveţi, breslaşi, negustori şi mici burghezi, cu probleme de convieţuire religioasă generate de coexistenţa mai multor etnii. Sunt prezente în roman forme narative asimilate de **tradiţia literară realistă**, precum tema banului sau cea a văduvei, a femeii voluntare.

Naratorul din *Mara* este, aşa cum observă Nicolae Manolescu, un martor ironic, perfid, insinuant. **Naraţiunea** este realizată la persoana a III-a, dar nu exclude analiza psihologică. Prin utilizarea largă a **stilului indirect liber** şi contaminarea limbajului naratorului de limbajul personajelor, naratorul depăşeşte cadrul omniscienţei. („Sărăcuţii mamei")

Tema romanului este prezentarea eforturilor unei femei văduve dintr-un târg transilvănean, Radna, de a obţine o poziţie socială privilegiată între micii negustori ai locului, prin hărnicie şi perseverenţă, pentru a asigura un trai mai bun copiilor săi, Persida şi Trică. În acest roman, autorul consideră banul o valoare pozitivă. De asemenea, *Mara* poate fi citit atât ca roman de familie, cât şi ca bildungsroman sau roman de dragoste.

Deşi **titlul** putea fi *Copiii Marei*, căci Persida pare a fi personajul central al romanului (Magdalena Popescu), Nicolae Manolescu susţine că în realitate romanul este mai ales romanul Marei, Persida nefiind decât o Mara juvenilă, pe cale de a lua odată cu vârsta obiceiurile şi înfăţişarea Marei.

Romanul este alcătuit din 21 de capitole, însoţite fiecare de un titlu semnificativ.

O **trăsătură realistă** este condiţionarea destinului personajelor de mediu, epocă şi ereditate. Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*, afirmă existenţa a două naraţiuni principale, legate prin alternanţă: romanul zgârceniei grijuluii a Marei şi romanul iubirii dintre Persida şi Naţl, mult mai scurt, episodul revoltei lui Trică ar fi putut şi acesta constitui un roman. Toatea acestea au în comun studierea mecanismelor care reglează comportamentelor indivizilor în cadrul colectivităţilor. Viaţa de familie a Persidei este prezentatp în alternanţă cu viaţa lui Trică în familia Bocioacă, staraostele cojocarilor. Succesiunea **secvenţelor narative** este realizată prin **înlănţuire**.

Acțiunea romanului debutează în **manieră realistă** cu portretul personajului principal, care dă și titlul romanului, Mara. Magdalena Popescu identifică două posibile surse de **conflict**, specific **realiste** în ceea ce o privește pe Mara: **copiii și banii**, iubirea maternă și iubirea aurului. Mara strânge bani sub pretextul că o face pentru copiii ei, în realitate face acest lucru pentru prestigiul pe care i-l oferă banul în comunitate. Se poate vorbi și de un **conflict erotic** în ceea ce o privește pe Persida, acesta este, pe de o parte, **exterior**, între Persida și comunitatea ce nu-i acceptă iubirea pentru Nați, iar pe de altă parte, **interior**, în sufletul Persidei, între datorie și iubire.

Destinele individuale se proiectează într-o **lume redată realist**, prin **aspecte mongrafice** ale târgului românesc din Ardeal, de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Scene precum târgul de la Arad, culesul de vie ori probele impuse de bresle pentru un viitor meșter sunt pagini de mare forță evocatoare și cu valoare de document.

Considerată de Manolescu prima femeie capitalist din literatura noastră, personaj tipic, Mara este **personaj realist** și prin faptul că e un produs al mediului social, care, în viziunea lui Slavici, joacă un rol primordial în viața oamenilor. Portretul ei fizic, realizat în mod direct de narator la începutul romanului, în manieră realistă, prin acumularea detaliilor, sugerează masivitate, stabilitate.

Stilul narativ este sobru, impersonal.

Stilul indirect liber, utilizat în portretizare și analiza psihologică, generează ambiguitate artistică, deoarece naratorul pendulează între identificarea cu personajul și detașarea oarecum ironică de acesta.

Modurile de expunere îndeplinesc o serie de funcții epice în discursul narativ și **susțin realismul romanului**. **Descrierea** este cel mai adesea subiectivă și reconstituie într-o manieră documentară universul social prezentat. De asemenea, conferă iluzia vieții în desfășurare și reflectă simpatia scriitorului față de valorile lumii evocate. **Narațiunea** are funcția de reprezentare a realității și aceea de semnificare. **Dialogul** susține veridicitatea și concentrarea epică. Scenele dialogate contribuie la analiza psihologică a personajelor.

Opera literară *Mara* de Ioan Slavici este un **roman realist**, prin temă, prin perspectiva narativă omniscientă, prin prezentarea unei lumi omogene și a unui anumit tip de personaje, prin stilul impersonal și sobru. În viziune realistă sunt înățișate relațiile dintre comunitate

(socială, etnică, religioasă) și individ, dintre părinți și copii, dintre soți, dar și aspecte ale psihologiei feminine (iubirea maternă și iubirea pasiune).

5. Alexandru Macedonski - simbolismul (*Noapte de decemvrie, Rondelul rozelor ce mor*)

Noapte de decemvrie

Simbolismul este un curent literar de circulație universală, apărut în Franța în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacție împotriva retorismului romantic și a formalismul parnasian, promovând emoția și muzicalitatea interioară a ideii. Și-a creat o individualitate proprie prin lansarea a două deziderate principale: folosirea simbolurilor și percepția sinestezică asupra lumii. Promovează o nouă viziune asupra poeziei, considerată arta de a simți, fundamentată pe imagini artistice, ca mijloc de exprimare a corespondențelor dintre elementele universului, prin sugestie. Simbolul de tip simbolist admite o multitudine de sensuri la descoperirea cărora cititorul colaborează cu poetul. Alte particularități ale liricii simboliste sunt: crearea stării de spleen, muzicalitatea interioară a versurilor, deschiderea față de inovațiile formale, utilizarea sinesteziei.

Poemul *Noapte de decemvrie* se înscrie în ciclul *Nopților,* poezii dedicate lunilor anului. Poemele macedonskiene sunt originale și se înscriu în sfera simbolurilor pe tema **vârstelor spiritului** , de aceea critica le numește „cântece ale vârstelor", mărginite de limitele calendaristice ale unui an. Într-o manieră modernă, lunile reprezintă spiritul, în mod simbolic; ele pot fi considerate **meditații** cu substrat autobiografic despre **izolarea geniului,** de esență romantică, despre **nostalgia singurătății**, de esență simbolistă. Este, de asemenea, prezentă **tema timpului**, care se scurge ireversibil pentru ființa umană.

Poemul *Noapte de decemvrie* este publicat în 1912 în volumul *Flori sacre* și are la bază scrierea „Meka și Meka", apărută în 1980, în ziarul „Românul", care valorifică semnificațiile unei **legende orientale**.

Legenda, transformată de Macedonski în poem în proză, este o parabolă, pe care muza (inspirația) o dictează unui poet sărac. Prințul arab Ali-ben-Mahomet-ben Hassan moștenește de la tatăl său principiul moral de a nu se abate nicodată de la calea cea dreaptă. El pleacă în pelerinaj către cetatea sfântă a musulmanilor, Meka, preferând drumul drept, dar anevoios, în vreme ce un creșetor, Pocitan-ben-Pehlivan, alege calea ocolită, placând în același timp cu prințul. Prințuș se stinge în deșert atingând „Meka cerească", nu înainte de a vedea, în mod simbolic, cum Pocitan intră în „Meka pământească". Această parabolă este transformată de Macedonski într-una dintre cele mai valoroase **meditații** ale sale.

Poemul, considerat „capodopera lui Macedonski", „poemul delirant al mirajului" (G. Călinescu), are o **structură simetrică,** fiind compus din **patru secvențe**: prima și ultima prezintă cadrul meditației poetice, a doua secvență constă în invocația către muză, către inspirație, iar a treia conține povestea emirului, corespondentul poetului în planul imaginației.

În plină iarnă, în luna decembrie, noaptea, într-o cameră „moartă", în fața unei vetre, în care focul „se stinge scrumit", creatorul (poetul) „trăsnit stă de soartă", fără nicio speranță, în timp ce geniul său „e-aproape un mit". Această atmosferă dezolantă de factură romantică este conturată în continuare în strofele următoare, în care în camera poetului, simbol pentru sufletul său, este integrată în ansamblul naturii. Aceasta este „pustie și albă", ca și întinsa câmpie, existând o legătură indestructibilă între starea de visare a creatorului și elementul romantic, luna. **Corespondența de natură simbolistă dintre natură și sentimente** este sugerată de frământările interioare ale ipostazei lirice în text, în așteptarea inspirației: „Vraja e mare și-n gându-i, ș-afară/Și luna e rece în el și pe cer". Izolarea este ireversibilă, anticipându-i moartea.

Trecerea de la planul exterior la cel oniric și visul însuși sunt realizate prin modalitatea artistică a **alegoriei**. **Meditația** poetului implică dematerializarea sa, ipostaza spirituală a acestuia invocă inspirația, muza fără de care geniul nu se poate manifesta la nivelul imaginației. Apariția ei este fulminantă și se adresează simultan simțurilor, realizând deziderатul simbolist al **percepției sinestezice** a universului: „O flacără vie pe coș izbucnește,/Se urcă, palpită, trosnește, vorbește." Succesiune de verbe dinamizează peisajul static de până atunci.

Dialogul imaginar cu flacăra aduce **ambiguitatea** planurilor real (obiectiv) și oniric (subiectiv), unite prin motivul flăcării. Dorința se conturează în mod imperativ: „Avut și puternic emir voi să fiu".

Aspirația către Meka reprezintă idealul cunoașterii, al purificării morale, al desăvârșirii. Acesta devine din ce în ce mai puternic, conturțnd o adevărată obsesie, care îi devorează spiritul, ceea ce îi întărește convingerea că purificarea nu se poate realiza decât prin suferință, prin sacrificiul absolut.

Călătoria către cetatea sfântă este prefațată de versurile de un puternic lirism în care emirul privește Bagdadul și lăcrimează, semn că își cunoaște destinul. Apoi, ia apă din fântâna știută din copilărie, ceea ce denotă faptul că dorește o purificare, o reîntoarcere la inocența infantilă. Apa este ca o oglindă, iar privirea în fântână poate fi interpretată ca o vizualizare a sinelui. Pe lângă propriul chip, zărește pe luciul apei imaginea unui drumeț „mai slut ca iadul, zdrențos și pocit/Hoit jalnic de bube", „viclean la privire" și „searbăd la față". Emirul descoperă astfel fața urâtă, ascunsă a propriilor slăbiciuni care l-ar putea abate de la împlinirea celui mai puternic ideal al său.

Ambii au același vis, să ajungă la Meka, dar drumurile lor sunt diferite: în timp ce slutul „drumu-ocolește mai mult, tot mai mult", emirul înaintează „și calea e dreaptă, e dreaptă, tot dreaptă, dar zilele curg". Repetiția adjectivului cu valoare de epitet are rolul de a sublinia ideea drumului drept, al moralității, emirul rămânând credincios idealului său etic.

Sacrificiul este imens, căci întregul său convoi este răpus de arșiță, oamenii comuni nefiind aoți să atingă un ideal măreț. Singurătatea și superioritatea sunt panajul omului de geniu, La finalul destinului său pământesc, el are satisfacția întrezăririi idealului pentru care s-a jertfit. În agonie, vede halucinant cum pe poarta Mekăi „străbate drumețul pocit"; emirul moare sub jarul „pustiei" aringând „Meka cerească" și ducând până la capăt sacrificiul în numele idealului.

Aventura inițiatică a emirului este un simbol pentru visul poetului aflat în „camera moartă"; sfârșitul existenței emirului este o proiecție ideatică a morții geniului. Astfel, viața se întâlnește cu visul doar în moarte. Artistul întruchipează permanentul conflict între condiția umană și cea a superiorității. Așa cum emirul nu poate opta pentru un anume drum prin deșert, ci urmează

calea cea dreaptă pentru care e predestinat, poetul are o singură menire, anume aceea a creației, de la care nu se poate abate. Călătoria emirului este un simbol al căutării absolutului, iar emirul reprezintă ipostaza alegorică a poetului; astfel, prin poezie, el tinde către atingerea perfecțiunii.

În lirica lui Macedonski, **cromatica** are înțelesuri simbolice. În poemul *Noaptea de decemvrie*, paleta coloristică e vastă. Culorile deschise, pastelate sunt întrebuințate în descrierea orașului Bagdad, cu grădinile și palatele sale. În descrierea călătoriei tenta cromatică se schimbă și devine dominantă culoarea morții, roșu-sângeriu: emirul înaintează „sub flăcări de soare", în ochi se zărește „o nălucă de sânge", deasupra se întinde „un cer roșu„ cadavrele „zac roșii moarte", întreaga zare e dominată de „roșu de sânge". Această culoae a reveni obsedant: „Nainte- în lături - napoi, peste tot/Oribil palpită aceeași culoare".

Poemul e amplu, fiind alcătuit din **versuri lungi armonios îmbinate. Armonia** constă în asocierea muzicii limpezi, sonore, de factură romantică a versului cu cea suavă, specifică simbolismului. Se remarcă folosirea repetiției unui cuvânt sau a mai multor cuvinte din aceeași sferă semantică: „sângeriu", „de foc", „flăcări de soare", pentru culoarea roșu. De asemenea, o **repetiție** aparte este procedeul de a începe un vers sau o strofă cu finalul versului sau al strofei precedente: „Iar alba cetate rămâne nălucă/Rămâne nălucă, dar tot o zărește". Repetițiile reaalizează o **corespondență de tip simbolist** între poezie și muzică, dezvoltâând mai multe valențe: **obsesii interioare, infinitatea spațiului și a timpului, înlăturarea monotoniei.**

Considerându-se un geniu neînțeles, Macedonski, avatarul emirului din Bagdad, aflat într-o permanentă căutarea a idealului, întrezărește în viitorul îndepărtat poibilitatea de a fi cu adevărat apreciat: „De când patru generații peste moartea mea vor trece/Când voi fi de-un veac aproape oase și cenușă rece,/Va suna și pentru mine al dreptății ceas deplin...".

Rondelul rozelor ce mor

Alexandru Macedonski este un scriitor reprezentativ al literaturii române de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, perioadă literară caracterizată de prezența unei confluențe a curentelor literare. Critica literară afirma că opera acestuia este caracterizată de fuzionarea parnasianismului cu romantismul, clasicismul, naturalismul, decadentismul și simbolismul. Marele său merit rămâne însă teoretizarea curentului literar înnoitor, simbolismul, promovat prin articolele sale *Poezia viitorului* și *Simbolismul*. Deși conține elemente simboliste, lirica sa denotă un limbaj mult mai explicit, prelungind influența predoaminant romantică. Apariția volumul *Poema rondelurilor* marchează preferința sa de maturitate pentru rigoarea formală parnasiană.

Rondelul este o poezie cu formă fixă alcătuită din treisprezece versuri, dispuse sub forma a trei catrene și un vers liber, iar primele două versuri sunt asemănătoare sau identice cu ultimele două versuri ale strofei a doua, versul independent fiind reluarea primului vers. Macedonski preia structura rondelului din literatura franceză, compunând, între 1916 și 1920, ciincezeci și patru de asemenea poeme integrate volumului publicat postum, în 1927, intitulat *Poema rondelurilor*. Acesta cuprinde cinci cicluri: *Rondelurile pribege, Rondelul celor patru vânturi, Rondelul rozelor, Rondelurile Senei, Rondelurile de porțelan* și constituie opera sa de maturitate deplină, ilustrativă, în special, pentru perfecțiunea formală.

Rondelul rozelor ce mor este cea mai cunoscută poezie de acest tip, încadrată în cel de-al treilea ciclu, axându-se pe **tema** perisabilității. Poezia respectă structura rondelului, fiind alcătuită din trei strofe și un vers liber, îmbinând rigoarea **parnasiană** a perfecțiunii formale cu fondul de idei bazat pe **corespondența de factură simbolistă** între planul exterior și cel interior.

Titlul conține atât laitmotivul textului, rozele, cât și denumirea speciei literare. Acestora li se alătură, prin verbul *a muri* , **tema** centrală a textului, perisabilitatea vegetalului în corespondență cu ființa umană.

Laitmotivul poeziei - rozele - simbolizează puritatea, frumusețea, gingășia naturii; acestuia i se alătură, de fiecare dată, construcția atributivă „ce mor", care denotă perisabilitatea lor, manifestată atât în plan exterior, „în grădini", cât și în cel interior „și mor și-n mine".

Încă din **prima strofă** se remearcă prezența pronumelui personal de persoana întâi, **marcă gramaticală a eului liric**, care interiorizează mesajul poetic și sugerează, totodată, **corespondența dintre natură și sentimentele umane.**

Destinul individului este similar cu cel al rozelor, a căror atingere prezentă este pusă în antiteză cu trecutul lor, fapt care accentuează starea de tristețe, ce domină întreaga poezie: „Ș-au fost atât de viață pline". Ca și speranța efemeră în eternitatea clipei, rozele mor, lăsând în urmă nostalgia poetică.

Strofa a doua are în centru tema trecerii timpului, sugerată prin repetarea cuvântului „vremea", această trecere implică moartea și jalea în momentului perceperii „fiorului morții". Jalea și fiorul anticipează destinul tragic al florilor din grădini și, de asemenea, acest sentiment se generalizează, cuprinzând întreg universul, fapt evidențiat de pronumele nehotărâte „tot" și „orișicare".

Strofa finală surprinde imaginea unui „Amurg-ntristător", care este simbol al sfârșitului vieții, completat de „vălmășaguri de suspine". Moartea, numită metaforic „marea noapte care vine", este întâmpinată cu resemnare de florile care „duioase-și pleacă fruntea lor".

În aparență, poezia descrie ofilirea rozelor în grădini; în esență, însă, ea are implicații existențial-umane, referindu-se la perisabilitatea individului în lume, la destinul său tragic și, totuși, acceptat cu resemnare, la moarte: „E vremea rozelor ce mor".

Starea de spleen, corespondența, muzicalitatea versurilor realizată prin refren, prin rima îmbrățișată, măsura de 8-9 silabe, sinestezia (îmbinarea vizualului cu olfactivul prin prezența „rozelor", dar și cu auditivul, prin „suspine") sunt elemente care se înscriu în **estetica literară simbolistă**. Perfecțiunea formală o încadrează însă, **parnasianismului.**

Rondelurile macedonskiene constituie o lirică a originalității, care îmbină armonios forma parnasiană cu fondul romantic și simbolic.

6. Hortensia Papadat-Bengescu - (*Concert din muzică de Bach*, *Drumul ascuns*)

Concert din muzică de Bach - Drumul ascuns

Începuturile literare ale Hortensiei Papadat-Bengescu situate sub semnul colaborării la revista "Viața românească", se caracterizează printr-o proză de fină analiză a celor mai subtile reacții ale sufletului feminin. Scrieri precum *Ape adanci, Femeia în fața oglinzii* sunt realizate predominant dintr-o perspectivă subiectivă care se apropie de o minuțioasa notare a senzațiilor. Participarea scriitoarei la sedințele cenaclului "Sburătorul", căruia îi și dedică de altfel primele ei romane, îi influențează modalitatea de expresie literară, îndrumand-o spre extinderea câmpului de observație.

Investigația psihologică și fiziologică se adâncește în romanele *Fecioarele despletite, Concert din muzică de Bach, Drumul ascuns, Rădăcini* și se întregește cu o incisivă prezentare a mediului social. Criticul "Sburătorului", E. Lovinescu, vedea în opera Hortensiei Papadat-Bengescu o ilustrare a evoluției necesare de la subiectiv la obiectiv în cadrul prozei românești.

Opera scriitoarei ilustrează și un alt principiu lovinescian, acela al inspirației citadine. Marele oraș este mediul în care evoluează cu naturalețe personajele Hortensiei Papadat-Bengescu. "Cetatea vie", cum numeste Bucureștii Mini, personajul romanului *Fecioarele despletite,* nu mai reprezintă, ca pentru literatura de inspirație sămănătoristă a începutului de secol, un loc al pierzaniei, al tuturor viciilor, ci un cadru de viață.

Romanele *Fecioarele despletite, Concert din muzică de Bach, Drumul ascuns* și *Rădăcini*, alcătuiesc ciclul *Hallipilor* numit astfel dupa familia ai cărei reprezentanți se afla în centrul acțiunii care cuprinde și alte familii legate prin rudenie, prietenie sau interese precum Rim, Drăgănescu sau Maxențiu. Deși inițial nu au fost proiectate ca un ciclu, cele patru romane au fost realizate unitar, formând ceea ce se numește "o cronică de familie" (a doua din literatura română după "Romanul Comăneștenilor" de D. Zamfirescu), comparabilă cu celelalte cronici scrise de Emile Zola ("Les Rougon Maquart"), Galsworthy (Forsyte-Saga), Roger Martin du Gard (Les Thibault) H. Papadat-Bengescu folosește, ca și aceștia, formula romanească tipică: mai multe romane ce pot avea existență de sine-stătătoare, în care câteva generații ale unei familii sunt proiectate pe un cadru social-istoric, luminându-se succesiv diferitele grupuri, preluând și urmărind evoluția unor personaje. Originalitatea autoarei române constă în importanța acordată laturii psihologice, folosind modalități artistice specifice și înscriindu-se astfel în preocupări europene moderne, contemporane ei.

Din punct de vedere social, personajele romanelor din ciclul Hallipa sunt în majoritate îmbogățiți de dată recentă care își pun întreaga energie nu în slujba dobândirii de avere, subiecte balzaciene, ci în serviciul parvenirii în ierarhia socială, pentru a li se uita originea umilă și a pătrunde în societatea înaltă. Acest snobism, comparabil cu cel al personajelor lui Marcel Proust, este evident în cazul unor personaje ca Ada Razu și Coca-Aimée .

Viziunea lipsita de iluzii, adesea grotescă, a acestei lumi pe care o oferă romanele Hortensiei Papadat-Bengescu se sprijină pe **modalități narative moderne** ce adâncesc perspectiva. Astfel prezentarea evenimentelor si a personajelor de către narator alternează cu **introspecția** (analiza psihologică întreprinsă de către personajul însuși) și cu diferitele puncte de vedere asupra aceleiași situații. Apar și personajele-reflectori, Mini si Nory, din perspectiva cărora sunt prezentate o mare parte din evenimente și personaje, cititorul află despre situația din familia Rim sau despre cauza suferinței Lenorei, de exemplu, pe măsură ce Mini și Nory iau ele însele cunoștință de aceste lucruri.

Nu vom întâlni acțiuni propriu-zise în romanele H. P. Bengescu, ci mai mult colportarea noutăților mondene, comentarii, analize.

Tipurile clasice reprezentând generalitatea sunt înlocuite în bună parte prin "**cazuri**", excepții la limita anormalității.

Boala ocupa programatic un loc important în opera scriitoarei. Ea are un înteles propriu, dar și figurat: o clasă în declin, prea repede epuizată, minata din interior de propria-i ereditate socială și biologică. Grupurile luminate succesiv în roman se destramă: mariajul frumoasei Lenora cu Doru Hallipa, logodna fetei ei, Elena, cu prințul Maxențiu (*Fecioarele despletite*), apoi cele trei triunghiuri familiale din *Concert de muzica de Bach*, ca și cel din *Drumul ascuns* (Lenora - Walter - Coca Aimée), germenii destrucției (bastardele Sia si Mika - Lé, boemul Lica Trubadurul) aparțin unui trecut pe care toți îl vor uitat. De altfel, aproape fiecare personaj are un secret infamant și este ridicol în efortul de a păstra aparențele de moralitate și rafinament. Sunt niște însinguraţi care sub masca ascund "drumuri ascunse", unitatea familiei fiind dată de convențiile mondene, - "murdăriile lustruite" - cum le numește George Călinescu.

Snobismul, reflex al parvenirii, presupune mimarea până la exces a rafinamentului nobiliar. Elena, de exemplu, își organizează timpul: "O zi pe săptămână pentru audiții muzicale. O seară pentru dineuri obligatorii. Una pentru mesele obligatorii. Una pentru mesele de familie și o altă zi pentru a răspunde obligatoriilor din afara". Ada, burgheza bogată, cumpără un titlu nobiliar (prin căsătoria cu prințul Maxențiu) și are alte preocupări: hipodrom, profesor de echitație acasă, dans, sport, plimbări la șosea. Muzica este considerată culme a rafinamentului. Concertul organizat în salonul Elenei cu participarea excepțională a muzicianului Marcian este un simbol al alianței moderne și pretext romanesc. **Muzica** este nu numai un pretext romanesc, dar și modalitate de structurare a materialului epic, atât la nivelul secvențelor mari, cât și la nivelul microsecvențelor. Viziunea romanească de ansamblu, are aspect muzical: o orchestrație complexă cu reluarea motivelor, cadrilul cuplurilor, redistribuirea în perechi. Chiar și stilul prezentării personajelor are o tonalitate specifică, sugestivă: grotescă pentru Rim, rece pentru Elena, năvalnică pentru Leonora etc.

Și frazele sunt muzicale sau nu în funcție de ceea ce exprima: epitete dublate, dezvoltari mai ample contrapunctate de enunțuri simple și scurte, reluări, sufixe adjectivale cu sugestie onomatopeica.

În locul construcției epice dense, rotunde (în genul lui Rebreanu) H. P. Bengescu folosește **tehnica montajului discontinuu**, o orchestrare a monologurilor interioare într-o paradă de travestiri morale ale personajelor, cu mișcare epică minimă.

Concert din muzica de Bach, unul dintre cele mai realizate din ciclu și din întreaga creație a autoarei, urmărește alternativ mai multe destine: în familia Rim pătrunde, ca un element dizolvant, Sia, fiica naturală a doctoriței Lina Rim cu boemul Lică Trubadurul (poreclele au un rol important în roman).

Titlul romanului ne poate induce un univers clasicist, însă e doar o mistificare, acesta trimite la evenimentul mult așteptat al „cetății vii". Acest concert constituie punctul culminant al romanului. Pentru snobii din carte, audierea concertului nu reprezintă un eveniment muzical, ci unul monden, deoarece salonul Elenei Drăgănescu se bucura printre ei de o bună reputație. Amânat de mai multe ori, concertul este precedat de înmormantarea Siei, la care participă toate personajele romanului, fiecare fiind preocupat de problemele sale.

Drumul ascuns este cel de al treilea roman din ciclul Hallipa, deschis prin *Fecioarele despletite* (1926) şi continuat cu *Concert din muzica de Bach* (1927). **Titlul** este o metaforă a perfidiei care ar defini întreg ciclul, fiecare personaj având un propriu „drum ascuns". Personajele sunt definite de o duplicitate a existenţei, o miciună generalizată, văzută drept convenţie socială.

Cele două romane aparţin **modernismului** prin utilizarea **personajului-reflector**, ambasador, interesul acordat sondării **psihologice** a personajelor, prezentarea unui **univers imaginar, pur estetic**, autoarea nu plimbă nicio oglindă de-a lungul drumului, ci vizualizează universul romanesc printr-o lupă care deformează, distorsionează realitatea, fără a crea vreo conexiune de tip mimetic cu aceasta. Întregul eşafodaj epic nu prezintă universul, ci îl comentează, romanele având caracterul „unui comentariu scormonitor"(Nicolae Creţu).

Se remarcă prezenţa unor suprapersonaje, combinaţii între simboluri şi personaje: „cetatea vie", concertul, sanatariul lui Walter, în care toţi vin să moară.

Aventura doctorului Rim şi apoi a gemenilor Hallipa cu Sia se sfârşeşte cu moartea acesteia din urmă. Sunt urmărite în acelaşi timp sforţările de a parveni ale Adei Razu, numită "făinăreasa", întrucat tatăl ei se îmbogăţise din negoţul cu făină. Căsătorită cu muribundul prinţ Maxenţiu pentru titlul lui şi cucerită de farmecul lui Lică Trubadurul, Ada îl va aduce pe acesta în casă sub pretextul de a se ocupa de cai, în fond pentru a-l înlocui pe Maxenţiu după moartea acestuia într-un sanatoriu din Elveţia. În sfârşit, în roman sunt descrise pregătirile făcute de Elena Drăgănescu pentru concertul din muzică de Bach organizat în salonul său, precum şi începutul iubirii dintre ea şi muzicianul Victor Marcian.

Personajele sunt supuse unei adânci analize în zonele obscure ale conştiinţei. Tehnica portretistică este **modernă** – un personaj prezentat cu multiple şi variate imagini ale mai multor personaje, ale personajului însuşi sau conturat de către autoare. Eroii sau eroinele se prezintă cu o imagine dublă: exterioară (masca) pentru salvarea aparenţelor, şi lumea interioară stratificată. Un personaj capătă contur prin orchestrarea monologurilor interioare. Acelaşi individ are multiple ipostaze, în funcţie de momentele diferite ale vieţii lui, de situaţiile în care se află. Complexitatea sa se dezvăluie în timp (Gh. Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura interbelică*). Se adaugă povestirea unor fapte din trecutul personajelor sau se indică filiaţii care le pun într-o lumină nouă, tehnica mascată de aerul de bârfă de salon al relatărilor (G. Călinescu).

Personaje groteşti şi patologice cu valori simbolice, o întreagă estetică a urâtului, sugerează tare biologice şi sociale (Gemenii, Mika-Lé, Rim sunt monştri fizic şi moral).

Ada Razu, orfană şi majoră, cu avere proprie, se măritase cu prinţul Maxenţiu pentru a-şi satisface aspiraţiile nobiliare: "Ştia că l-a luat pe prinţ să-l plătească".

Scriitoarea prezintă date esenţiale atât despre aspectul fizic, cât şi despre viaţa ei: costelivă, campioană la tenis şi la dans, oacheşă şi păroasă; faţa negricioasă şi ochii aprinşi; mâinile slabe, negre, cu inele mari, printre care un safir uriaş; senzuală şi capricioasă călărea admirabil.

Cu un bărbat atins serios de tuberculoză, fire mondenă şi de o frivolitate evidentă, vulgară, este prea proaspăt căsătorită cu prinţul (doi ani) pentru a se expune dezinvolt cu Lică. De aceea, pune la cale, de la început, o abilă şi perseverentă acţiune de a-l introduce pe amant în lumea "bună" şi de a fi acceptat. În acest scop, se foloseşte de boala lui Maxenţiu pentru a primi vizite

cât mai multe, lăsând impresia că este devotată soţului ei. Aflând că Lică Trubadurul era unchiul "înfumuratei" doamne Hallipa-Drăgănescu, se gândeşte la o posibilă apropiere a lor şi la pătrunderea la recepţiile Elenei. În acest scop începe o asiduă propagandă pentru concertul Elenei, văzând în acesta un mijloc de a asigura viitorul cât mai onorabil lui Lică. Decisă să păstreze aparenţe cât mai onorabile, urmărindu-şi cu cruzime scopul, îl scoate pe Maxenţiu, bolnav cum era, la parada sportivă, când va oferi publicului prezenţa lui Lică angajat la grajdurile sale, pe care societatea "trebuia să-l înghită".

Ada este prezentată şi prin prisma lui Lică, care o vede ca pe "o ţigăncuşă uscată ca un drac, cu buze roşii ca sângele închegat şi cu o pereche de ochi aprinşi…", zicându-şi în sine: "Ce gaşperiţă", sintetizând astfel, dintr-o privire, calitatea femeii.

Lui Marcian, însă îi scapă partea vulgară şi vitioasă a firii ei, crezând-o, în naivitatea şi optimismul său, "femeie de treabă".

Maxenţiu reflectă preocuparea scriitoarei pentru studiul stărilor maladive, declinul fizic, scoţând la suprafaţă intime şi neprevăzute reacţii ale bolnavului, care manifestă o anumită plăcere în a se autoobserva. Şi "prinţul" avea "un secret" legat de familia sa, de care nu-i plăcea să se vorbească, deşi Ada îl "atingea" cu cruzime uneori: mama lui era o binecunoscută cântăreaţă franceză de variété, ce avea domeniul Plăiesele ca dar de la un prinţ bătrân, tată prezumtiv al lui Maxenţiu, care-l cunoscuse totuşi.

Ada, în sinea ei, îşi spune, despre Maxenţiu: "S-a ramolit de tot! gândi. Ce sunt ochii ăia galbeni? Stârpitură de viţă mare. Nobil am vrut, nobil am!".

Hortensia Papadat-Bengescu se opreşte îndelung asupra metamorfozei personajului sub influenţa bolii, înregistrând conştiinţa iremediabilului, evoluând de la stările de răutate şi egoism la indiferenţa totală asupra a tot ce înseamnă viaţă, contactul cu exteriorul. Personajul lasă impresia că se devorează singur, cu cruzime, detaşat total de viaţă, frizând anormalul.

Lică Trubadurul îmbogăţeşte galeria tipologică a parvenitului, în timpurile moderne; fire boemă, cu apucături de fante de mahala. Despre el aflăm că era certat cu familia pentru că nu învăţase carte, având neamuri "procopsite", de pildă Lenora, sora lui, care, de când se măritase cu moşierul Hallipa, îl "trata" ca pe câinii bărbatului ei.Cu un fizic agreabil, "subţirel, sprinten, cu figura plăcută, cu ochii vioi de veveriţă, părul negru din care se lăsa o buclă mare pe frunte, cu mâinile şi picioarele mici şi subţiri şi dinţii albi mărunţi, avea aerul unui ţângău." Fire vagabondă, "de pe când era mic fugea de-acasă, îi rămăsese ca tuturor vagabonzilor dragostea de a trăi pe drumuri, […] hai-hui şi rentier, deoarece nu se lăsa niciodată fără 5 lei în buzunarul pantalonilor". Prinţul Maxenţiu îl califică de la început: "haimanaua de uliţă", "şnapanul". Guraliv, cu un vocabular picant, deşi era "destul de delicat", sobru şi econom cu punga lui, ştie să profite, comandându-şi haine cu croială englezească, pe banii Adei, aşa încât era o plăcere să-l priveşti. Mini, când îl vedea la Rim, avea o tresărire pe stradă, îi părea "un haiduc modern a cărui pădure e oraşul". Era temperat şi nimeni nu-l văzuse beat. "Nimic nu-i plăcea mai mult ca banul dobândit lesne şi prin şiretlic". Sia, fiica lui dintr-o legătură de tinereţe cu buna Lina, posacă, ursuză şi greoaie, cu o fire primitivă, vulgară, cu minte "strâmtă", fusese instalată în familia dr. Rim ca infirmieră. Are un sfârşit tragic.

În roman trăiesc nu numai o lume bolnavă, ci şi anomalii (gemenii, încercări de sinucideri – Mika-Lé) o viziune adânc pesimistă asupra vieţii, o umanitate dominată de

instincte. Lumea aceasta urâtă, cu moravuri reprobabile, este învăluită în maniere, uzanţe care atenuează răul.

Drumul ascuns este cel de al treilea roman din ciclul Hallipa, deschis prin *Fecioarele despletite* (1926) și continuat cu *Concert din muzica de Bach* (1927). **Titlul** este o metaforă a perfidiei care ar defini întreg ciclul, fiecare personaj având un propriu „drum ascuns". Personajele sunt definite de o duplicitate a existenței, o miciună generalizată, văzută drept convenție socială.

Îmbinarea originală dintre tradiţional şi modern este specifică Hortensiei Papadat-Bengescu. **Stilul** – necăutat, anticalofil, rece, exact, ironic, analitic; preferinţă pentru stilul indirect liber (monolog interior indirect). Scriitura de ciliciar e carcaterizată de o fraza lungă ce abundă de detalii, enumerații frecvente, fapt ce îngreunează mișcarea epică, romanul mizând nu pe acțiune, ci pe atmosferă. Hortensia Papadat-Bengescu se înscrie în galeria marilor romanciere ale literaturii universale: George Sand, George Eliot, surorile Bronté, Virginia Wolf.

7. George Bacovia - simbolism (*Plumb, Lacustră*)

Simbolismul este curentul literar care a apărut în Franţa, ca reacţie împotriva mişcărilor literare numite romantism retoric sau decadent, parnasianism şi naturalism. Numele simbolismului a fost împrumutat dintr-un celebru articol-manifest publicat la sfârşitul secolului al XIX-lea (în anul 1886) de către Jean Moréas, cosiderat iniţiatorul acestei mişcării literare. Simbolismul este produsul acelui *mal de siècle* provocat de angoasele mediului citadin. Curentul cunoaşte două direcţii: o direcţie decadentă (reprezentat de Paul Verlaine), definită de spirit întunecat, preferinţa pentru macabre, funest şi o direcţie simbolist propriu-zisă (reprezentată de Stéphane Mallarmé), definită prin eveadarea din timp şi spaţiu, preferinţa pentru exotism.

Estetica simbolistă se caracteriează prin trăsături precum:

- Teme şi motive predilecte: oraşul provincial, moartea, angoasa, spleen-ul, nevroza, solitudinea
- Valorificarea sugestiei
- Utilizarea simbolurilor care fac legătura între universal tangibil şi cel intangibil
- Folosirea sinesteziei
- Valorificarea teoriei corespondenţelor
- Preferinta pentru stări vagi, nedefinite
- Respingere conceptului de mimemis, de imitaţie
- Muzicalitatea vesurilor

- Cromatică
- Valorificarea categoriilor negative
- Inovaţie prozodică şi lexical.

În spaţiul românesc, simbolismul este teoretizat în articolele *Despre logica poeziei* şi *Poezia viitorului* aparţinând lui Alexandru Macedonski, dar şi în articolul *Noul corent literar* scris de Ștefan Petică.

George Bacovia s-a format în mediul simbolist frecventând cenaclul condus de Alexandru Macedonski. Ajunge să fie astfel considerat drept cel mai strălucit exponent al simbolismului românesc, poezia sa fiind apreciată ca „expresie a unei nevroze, a celei mai elementare stări sufleteşti”. Influenţa simbolistă se concretizează la Bacovia prin **gustul satanic, prin atmosfera de nevroză, prin idea morţii, prin cromatică, ori prin predilecţia pentru muzică**. Acesta disociază realitatea exterioară – totdeauna ostilă- de cea interioară de care el se izolează, dar fără să obţină un sentiment al confortului sufletesc. Poetul se simte singur şi nefericit, agresat deopotrivă de “frigul şi de vântul” de afară, ca şi de neliniştile interioare. Întreaga lume este văzută ca un “cimitir” ori un “cavou” extins, în care omul înzestrat cu talent piere, aidoma celui care duce o existenţă anodină. Poeziile bacoviene ilustrează idea că realitatea degradantă a oraşului distruge în sufletul omului bucuria şi speranţa. Fenomentul final (moartea) provoacă la ceilalţi poeţi spaimă, ironie sau detaşare, însă la Bacovia este de dorit, de aşteptat, ca unic remediu pentru boala existenţială de care suferă poetul. Eul poetic bacovian se simte înstrăinat, inadaptat, fără putinţă de comunicare cu ceilalţi.. Cadrul natural apare trist, dezolant, iar anotimpurile se succed chinuitor.

În momentul publicării volumul Plumb (1916) se poate vorbi despre un simbolism românesc bine reprezentat, ba chiar cu destule contribuţii ideologice cu valoare de manifest. Gheorghe Crăciun afirmă că poeziile din *Plumb* promovează un simbolism programatic excesiv, ce aglomerează într-un singur poem aproape toate caracteristicile orientării. Cele mai reprezentative poezii în acest sens sunt, pe de o parte, **poezia omonimă** ce deschide volumul şi ,pe de altă parte, poezia ***Lacustră***.

Cele două texte poetice se înscriu în lirica simbolistă prin **folosirea simbolurilor**. Titlul primei poezii este simbolul ***plumb*** care sugerează apăsarea, angoasa, greutatea sufocantă, cenuşiul existenţial, universul monoton, închiderea definitivă a spaţiului existenţial, fără soluţii de ieşire. În cel de-al doilea text titulul este tot unul simbolic. Cu sens denotativ, ***lacustra*** reprezintă o locuinţă primitivă, din paleolitic, temporară şi nesigură, construită pe apă şi

susţinută de patru piloni. Podul care păstra legătura cu lumea terestră era noaptea tras de la mal pentru a-i proteja pe locatarii casei de pericolul lumii exterioare. Cu sens conotativ, titlul sugerează faptul că eul poetic este supus în permanenţă pericolului agresiunii din partea lumii exterioare, de care se izolează, devenind un însingurat, un prizonier al propriei lumi.

Reprezentativă pentru acest curent literar este şi **tema** celor două poezii. Sentimentul de sfârşit de lume apare în ambele texte. În poezia *Plumb* tema textului o constituie *condiţia poetului într-o societate lipsită de aspiraţii şi artificială*. Lumea ostilă şi stranie, conturată de câteva pete de culoare este proiecţia universului interior, de un tragism asumat cu luciditate. *Dezagregarea cosmică şi regresiunea în haosul primordial amorf, descompunerea spirituală sub efectul ploii, alienarea fiinţei sub presiunea materiei copleşitoare, descompunerea lentă a sinelui şi a materiei* sunt câteva din temele întâlnite în *Lacustră*.

Compoziţional, cele două poezii sunt structurate pe două planuri. Pe de o parte, planul relităţii/ exterior simbolizat în poezia *Plumb* de cimitir şi de cavou (strofa I), iar in a doua poezie este conturat de cuvinte din câmpul lexico-semantic al apei *plouând, ude, val, mal, ploaie*. Pe de altă parte, planul interior este reprezentat de mărcile subiectivităţii: persoana I a verbelor: *stam, am început, aud, sunt, dorm*. Totodată acest plan, în prima poezie, este conturat si de sentimentul iubirii, a cărui invocare se face cu disperare, fiind şi el condiţionat de natura mediului (strofa a II-a).

Textul operei literare ***Plumb*** este structurat în două catrene. **Strofa I** surprinde elementele cadrului spaţial închis, apăsător, sufocant, în care eul poetic se simte claustrat: un cavou simbolizând universal interior şi în care mediul înconjurător a căpătat greutatea apăsătoare a plumbului. Elementele decorului funerar sunt „sicriele de plumb", „veşmântul funerar", „florile de plumb", „coroanele de plumb", artificii funerare de duzină, tipice pentru mica burghezie de provincie. Repetarea epitetului „de plumb" are multiple sugestii (cromatică, fizică, de apăsare) insistând asupra existenţei mohorâte, anoste, lipsită de transcendenţă sau de posibilitatea înălţării. Lumea obiectuală, în manifestările ei de gingăşie şi frumuseţe, „florile", este marcată de împietrire. Vântul este singurul care sugerează mişcarea, însă produce efecte reci, ale morţii „Şi scârţâiau coroanele de plumb". **Strofa a II-a** debutează sub semnul tragicului existenţial, generat de dispariţia/ moartea afectivităţii: „Dormea întors amorul meu de plumb". Cuvântul *întors* constituie misterul poeziei (întoarcerea mortului cu faţa spre apus). Încercarea de salvare este iluzorie „Şi-am început să-l strig". Starea de solitudine a eului liric

este sugerată de repetarea sintagmei „stam singur” care, alături de celelalte simboluri, accentuează senzaţia de pustietate sufletească.

Sentimentele precum agoasa, nevroza, moartea sunt prezente şi în poezia ***Lacustră***. De exemplu **strofa I** exprimă în mod simbolic, dezagregarea materiei, sub acţiunea unei ploi permanente, plasată în atemporalitate „De-atâtea nopţi aud plouând”. Perceperea unei alunecări în acvatic se face gradat, de la o reacţie personală, în regim intim, la înregistrarea unei reacţii cosmice: „Aud materia plângând”. Căderea ploii acţionează hipnotic asupra “somnului” fiinţei şi a lumii. Astfel, apele din realitatea obiectivă, „ploaia” se contopesc cu apele visului, subconştientului, ambele având proprietatea de a descompune, de a dizolva. Izolarea poetului este exprimată direct „Sunt singur”.

În **strofa a doua a** este continuată idea elementului acvatic prin intemediul unor simboluri precum: scânduri ude, val, pod, mal. Starea de nevroză, de iritare, provocată în prima strofă de plânsul şi dezagregarea materiei se corelează cu spaima în strofa a doua, sentimente generate de pericolul imminent „În spate mă izbeşte-un val”. Reacţiile instinctuale primează, eul fiind redus la simple contururi: „Tresar prin somn şi mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal”. Apare motivul somnului purtând sugestia morţii, căci somnul bacovian este “un somn întors” care se transformă într-un coşmar.

Strofa a treia amplifică starea de angoasă, de nelinişte, de singurătate a poetului, prin regăsirea în golul istoric al începuturilor lumii. Singurătatea este proiectată în eternitate prin versul „Pe-aceleaşi drumuri mă găsesc”. Teama de neant produce exasperare, dar şi resemnare în izolare.

Ultima strofă o reia simetric pe prima, în afară de versul al doilea, care se realizează ca o prelungire a primului catren „Tot tresărind, tot aşteptând”. Accentul cade pe planul subiectiv, trecându-se de la universal la individual. Descompunerea este o acţiune liniară şi finită.

Imaginarul poetic bacovian se organizează în jurul unor cuvinte-cheie: plumb, cavou, singur, în poezia *Plumb* şi lacustră, ploaie, în cea de-a doua poezie.

La nivel fonetic, în ambele poezii întânim vocalele predominante *o,u,i,* dând sentimentul golului existenţial, al absenţei, al plânsului universal, primele două fiind vocale închise.

În ceea ce priveşte **prozodia**, poezia *Plumb* are o construcţie riguroasă, care sugerează prezenţa morţii, prin închiderea versurilor cu rimă îmbrăţişată, măsură fixă de 10 silabe, iambul alternând cu amfibrahul. În poezia *Lacustră*, măsura versurilor este de opt silabe. În prima şi

ultima strofă monorima se realizează prin intermediul silabei –ând , ceea ce sugerează bocetul, plânsul cosmic al materiei. În celelalte două strofe rimează doar al doilea vers cu al patrulea.

În ambele poezii se remarcă **abundenţa verbelor**. În prima poezie predomină verbele la timpul imperfect care desemnează trecutul nedeterminat şi permanenţa unei stări de angoasă „dormeau", „stam", „era", „dormea", „atârna". Verbele statice la imperfect sunt aşezate cu precădere la început de vers , iar acelor verbe cărora nu le este atestată staticitatea în dicţionar, li se reduce intensitatea mişcării. Cele două verbe la perfect compus " am început" şi respectiv, la conjunctiv "să strig" sugerează disperarea poetului atunci când costată că universal înconjurător este cuprins de atmosfera sumbră a morţii. Spre deosebire de prima poezie, *Lacustră* se remarcă prin verbele la timpul prezent „aud", „sunt", „mă duce", „mă izbeşte", „tresar", „mi se pare", „se întinde" „mă găsesc", „simt", „mă prăbuşesc" ce sugerează permanenta stare de dezagregare. Gerunziile „plouând", „plângând", „tresărind" sugerează monotonia, prelungirea la infinit a stării de disperarea, tristeţea cosmică.

Aşadar, furat de mirajul noii orientări, dar şi depăşind prin anvergură stilistică şi vizionarism o ideologie literară osificată, G. Bacovia se impune în literatura română ca ultim poet simbolist. În acelaşi timp însă, el ridică strategiile tipic simboliste la nivelul discursului său poetic, ca mai apoi să se debaraseze de acestea, pătrunzând prin antisimbolismul său în categoria poeţilor modernişti.

8. Lucian Blaga - **modernism** (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, Autoportret*) - **expresionism** (*Meşterul Manole, Zamolxe*)

Modernismul este un termen generic care include toate curentele şi mişcările cultural-literare manifestate în Europa la sfârşitul secolului al XIX-lea şi prima jumătate secolului XX: simbolism, expresionism, avangardism, imagism, obiectivism, manierism, decadentism, etc. Modernismul este conturat în mod diferit în funcţie de perspectiva teoreticianului care o abordează, singurele caracteristici generale fiind regăsite în atitudinea negatoare faţă de tradiţie şi în spiritual critic anticonvenţional şi inovator. Lucian Blaga dezvoltă o concepţie nuanţată a ideilor expresioniste europene . **Expresionismul** este o mişcare artistică modernă, manifestată la început în artele plastice , apoi şi în literatura germană (1910-1925), provocat de experienţa crizei dinaintea şi din timpul Primului Război Mondial. Consitituie a ca o reacţie împotriva

imitaţiei materiale a realităţii din naturalism şi împotriva redării impresiilor extraordinare din impresionism.

Pentru a da un de model de interpretare sistematică universului liric blagian, criticul Ion Pop identifică **patru vârste ale poeziei** acestuia, alegând drept criteriu metamorfozele viziunii depsre lume a subiectivităţii poetice. Astfel, o **primă** etapă de creaţie cuprinde volumele ***Poemele luminii* (1919)** şi ***Paşii profetului* (1921)**, ce evidenţiază un eu stihial, vitalist, dionisiac, aflat într-o relaţie de cosubstanţialitate cu întreg cosmosul.

Mai apoi, prin ***În marea trecere* (1924)** sau ***Laudă somnului* (1929**), Blaga impune o ipostază interogativă a eului, povocată de pierderea contactului imediat cu universul. E vorba aici de ruptura ontologică sau de tristeţea metafizică specifice unui moment în care teama de moarte porvoacă o criză.Impasul este accentuat în volumele următoare ***La cumpăna apelor* (1933)** şi ***La curţile dorului* (1938)** când eu alienat refuă să se întrebe, preferând regresiunea într-un arhaic de inspiraţie folclorică.

În ultima manifestare a raportului individ – univers marchează şi rezolvarea crizei metafizice, fiind plasată de Ion Pop sub semnul schimbării zodiei. Eul reconciliant din ***Nebănuietele trepte* (1943)** şi poeziile publicat postum, reface echillibrul interiorităţii poetice. În ciuda renunţării la euforia iniţială, el descoperă, prin paradoxalul apel la aşa-numita cunoaştere luciferică (care nu are drept scop să lumineze misterul, ci ajută la sporirea lui) un univers paradisiac, al cântecului şi al puterii lantente a realităţii redeşteptate la viaţă.

Cunoaşterea şi creaţia devin constantele liricii la Blaga, iar arta poetică *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, aşezată în fruntea volumului de debut *Poemele luminii* (1919), devine un program atât al expresionismului poetului, cât şi al descoperirii modernismului în poezia românească. Această operă conţine toate elemenetele programului expresionist: ***sentimentul absolutului, interiorizarea şi spiritualizarea piesajului, tensiunea vizionară maximă, exacerbarea eului creator ca factor decisiv în raportul interrrelaţional stabilit cu cosmosul***.

O altă poezie reprezentativă este tot o artă poetică, intitulată sugestiv *Autoportret*. Creaţia reprezintă o arta poetică gravă şi matură a ultimei etape lirice din evoluţia poetului. Întrebările grave, dezrădăcinarea sunt învinse datorită înţelepciunii, poetul regăsindu-şi astfel entuziasmul tinereţii.

Lucian Blaga nu se mulţumeşte să constate deruta existenţială a omului contemporan, ci identifică şi o abordarea pozitivă, oferind soluţia ieşirii din criză: reîntoarcerea, fie pe cale retorică, la o forţă stihială, arhetipala, o originilor, când fiinţa umană încă nu pierduse

cosubtanţialitatea cu universal. Unicităţii acestui moment îi răspunde atenţia modernistă pentru purificarea imbajului (metafora revelatorie subordonând toate celelalte mijloace artistice), iar libertatea extatică a lumii originare îşi găseşte corespondenţa în inovaţiile formale de dată recent (versul liber, tehnica ingambamentului, măsura inegală).

În această ordine de idei, viziunea despre lume a creatorului blagian în poezia *Eu nu strivesc corola e minuni a lumii* se conturează prin intermediul metaforei revelatorii „corola de minuni a lumii", ce apare în titlu şi este reluată în incipitul poemului. Simbol al perfecţiunii, corola reprezintă o sinteză a valorilor universal-umane care reclamă nu doar atitudinea protectore a fiinţei poetice, ci şi rămânerea sa în proximitatea minunilor ce o desăvârşesc. De aceea artistului i se refuză evadarea în sfere înalte – atât de specfică romanticilor- trăirea absolutului fiind posibilă chiar în cercul restrâns al existenţei umane. Fără a căuta corola de minuni a unei alte lumi, eu stihial se cufundă până la contopire în realitatea în care se întâmplă să se fi născut şi să trăiască. Mai mult, în ciuda aparenţelor, corola lui Blaga nu marchează un univers închis. Este vorba aici de o deschidere înspre profunzime, aşa cum sugerează epitetul inversat „sfânt mister".Elemetele constitutive ale lumii îşi conţin, iată însemnele divine, ce survin în urma unei acţiuni a celui care ajunge să o cunoască: „aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare/ cu largi fiori de sfânt mister". Practic poetul identifică în aceste versuri, condiţia omului căzut din starea de graţie obligat, din acel punct, la o muncă de Sisif, prin care orice descoperire se transformă într-o învăluire.

Odată ce afirmarea extatică a subiectivităţii a degenerat în criză existenţială, poetul conştientizează că reluarea optimismului iniţial nu ar duce decât la aceeaşi dezamăgire metafizică. Astfel încât poezia programatică *Autoportret* susţine o împăcare cu universal prin filtrul unei proiecţii a sinelui. Dacă eul ratează identificarea cu lumea, rămâne soluţia unei căutări imaginare a sensului, desfăşurată „de totdeauna,/ şi până la cele din urmă hotare".

În acest mod poate fi înţeleasă şi aparenta contradicţie dintre titlu şi utilizarea persoanei a treia pe tot parcursul textului. De obicei un autoportret se scrie la persoana întâi şi presupune dispoziţia confesivă a creatorului. Creatorul din *Autoportret* îşi foloseşte numele pentru a contura chipul unei alte fiinţe: Lucian Blaga. Mai précis, automărturisirea neconvenţională – fiind un portret de cuvinte- implică trei ipostaze ale subiectivităţii lirice. Prima este constituită de eul biographic. "Mut ca o lebădă" ar fi, conform acestei abordări, însuşi persoana fizică a poetului. După cum reiese din autobiografia *Hronicul şi cântecul vârstelor*, copilul Lucian Blaga refuză să vorbească până la patru ani. O parte a critcii a sugerat că poezia face referire tocmai la tăcerea infantilă, considerată drept un simbol al respingerii lumii articulate prin

limbaj.O altă ipostază fundamnetală din unghiul teoriei literaturii, este aceea de eu poetic/ liric. Ea desemnează îndeosebi o mască/ o voce care este si nu este a eului biografic, în sensul că îi poartă mărcile, dar se exprimă ca un altul. Iar refuzul ei de a se manifesta – lipsa semnelor lexico-gramaticale ale subiectivităţii- justifică a treia ipostază: eu proiectat, „Lucian Blaga" care nu are bineînţeles aceeaşi identitate cu eul biografic. Deşi nu mai poate iubi „şi ochi, şi flori, şi buze şi morminte", lui Lucian Blaga îi rămâne căutarea premanentă a elemntului prevital „apa din care bea curcubeul".

Metafora apei surprinsă de poet („El caută apa") face trimitere către tabloul primordial al regenerării, al renaşterii, unde, potrivit mitologiilor orientale, apa este izvorul vieţii fecundătoare, iar viaţa intrauterină constitue cumularea tuturor simbolurilor cunoaşterii. Pe de altă parte, apa este considerată un instrument al purificării, un mijloc prin care se asigură mântuirea individuală a sufletului omului, amintind astfel de taina sacră a botezului, unde păcatul strămoşesc este dizolvat de către divinitate.

Astfel Blaga dezvoltă o întreagă viziune asupra metaforei apei, care împreuna cu lumina, reprezintă simboluri ale genezei.

Poezia „*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*" se organizează pe baza unei **antiteze** între moduri de a concepe relaţia **eu-lume**: atitudine poetică, iraţională (reliefată prin metafora „lumina mea'"), şi atitudine pragmatică, raţională (lumina altora). Totodată, ambele raportări sunt subsumate de simetria incipit – final, prin care vocea poetică îşi afrmă superioritatea persepctivei asupra cunoaşterii. Fiind o poezie de tip confesiv, lirismul subeictiv se realizează prin atitudinea poetică transmisă în mod direct şi, la nivelul expresiei, prin mărcile subiectivităţii: pronumele personal la persoana I singular „eu", adjectivul posesiv la persoana I, verbele la prezent, persoana I, singular). Plasându-şi propriul eu în poziţie iniţială, privilegiată, creatorul blagian îşi defineşte mai întâi poziţia prin negarea capacităţii raţionale de pătrunde tainele universului, aşa cum sugerează cele două verbe din câmpul semantic al agresivităţii: *nu strivesc, nu ucid*. În plus, simetria invocată defineşte universul natural, uman, drept depozitarul misterelor, ca semne ale existenţei imediate: "tainele, ce le-ntâlnesc/ în calea mea/ în flori, în ochi, pe buze ori morminte". Iar enumeraţia citată stabileşte, nu atât o ierarhie, cât mai degrabă interdependenţa dintre nivelurile existentului, de vreme ce florile, cohii, buzele şi mormintele, unificate prin prezenţa tainei, ramân simboluri ale vegetalului, ale interiorităţii umane, ale comunicării/ dragostei şi, respectiv, ale morţii. Insă pentru a ajunge la această revelaţie conclusivă, poezia îşi dezvoltă argumentele conform unui principiu cumulativ. După faza negatoare dedicată luminii altora care sugrumă vraja nepătrunsului ascuns, subiectul liric

îşi marchează identitatea (reluarea pronumelui personal în versurile 9-10) prin motivul lunii. Lumina acesteia, opusă celei solare, nu dezvăluie, dar nici nu obscurizează farmecul ori complexitatea existenţei, dimpotriva, le protejează. Sensul unei astfel de viziuni asupra cunoaşterii (luciferice, i-ar fi spus filosoful Blaga) este imediat explicitat de creator: ea îmbogăţeşte misterele, reuşind performanţa de a schimba tot ce-i nenţeles în nenţelesuri şi mai mari.Aşadar dincolo de afirmarea pasivă a manifestării absolutului în realitatea imediată/ palpabilă , eul poetic îşi asumă, asemena lunii, o funcţie activă, aceea de creator/ potenţator al misterelor.

În poezia *Autoportret* calea de acces spre sursa creaţiei vieţii este constituită, paradoxal, de tăcerea/ muţenia fiinţei. Contînând o vastă orientare, a poeziei moderniste, metafora revelatorie „zăpada făpturii", ce ar ţine loc de cuvânt, sugerează îndepărtarea limbajului uman de forţă creatoare a cuvântului divin. Decăzută, rostirea umană falsifică trăirea, faptele, iar mistificarea nu poate fi anulată decât prin asipraţia seculară către un limbaj purificat (motivul lebedei sau ce al zăpezii se integrează în câmpul semantic al purităţii). Dar cum aceste traseu e utopic, nicio limbă nu poate recupera, în definitvi, pe delin viaţa, sufletul găseşte în muţenie o forţă infinit mai semnificativă decât toate cuvintele. Reconcilierea cu universul provine chiar de aici: procesul căutării niciodată încheiate conferă sens existenţei.

Asumând o atare libertate în propulsarea propriei subiectivităţi, vocea poetică blagiană respinge implicit şi restricţiile versificaţiei tradiţionale. Astfel, Blaga descoperă în inovaţiile prozodice moderniste- măsura variabilă (de la două la treisprezece silabe), versul liber sau tehnica ingambamentului-, modalităţi adecvate pentru susţinerea acestei poetici a dezvăluirii prin învăluire (în poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*). Însăşi ideea de artă poetică este modificată, în sensul că două componente ale sale- *ars* (meşteşug) şi *poetica* („regulile creaţiei"- accentul cade pe ultima. Aşa că până şi forma devine pentru poet o metaforă revelatorie.

În constructia textului din poezia *Autoportret* este acentuată necesitatea depăşirii limitelor formale ale limbajului înspre acea rostire aflată în proximitatea muţeniei. Repetarea unor structuri „Sufletul lui e în căutare/ în mută, seculară căutare sau El caută apa din care bea curcubeul./ El caută apa/ din care curcubeul/ îşi bea.." vine parcă să sugereze rostirea în gol a cuvintelor, care, oricum ar fi dispuse ,se dizolvă în gol în aceeaşi incerctitudine. Nici măcar ideea de vers nu le poate fixa, măsura între cinci şi douăsprezece silabe, ori ingambamentul marcându-le forfota precreatoare. Aşadar, poezia nu doar ilustrează ultima etapa de creaţie blagiană, ci reafirmă locul privilegiat deţinut de Blaga în modernismul românesc. Criza

contemporaneităţii, descoperirea unei transcendenţe goale şi alienarea individului sunt reprezentate de autorul *Nebănuitelor trepte* nu neapărat într-un registru tragic, cât şi prin promovarea retoricii tăcerii ca modalitate de reîntoarcere la sursele spirituale şi vitale ce scapă omului modern.

Deşi critica literară suprapune adesea peste poeziile blagiene conceptele sale filosofice (cunoaşterea paradisică / luciferică), iar comentariile didactice trivializează de-a dreptul acest artificiu interpretativ, cred că o lectură atentă a artei poetice, în special în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* demonstrează mai degrabă relevanţa estetică asupra versurilor, iar nu acurateţea aplicarii unor construcţii filosofice- respectabile/ valoroase, de atfel. Pentru că înainte de toate, Lucian Blaga reuşeşte performanţa de a depăsi polemicile din epocă între tradiţionalism şi modernism, descoperind în iraţionalitatea primordială un model ontologic pentru criza dezumanizării din modernitate. Această criză a făcut posibilă valorizarea echilibrului inţial dintre individ şi univers.

Meşterul Manole - Zamolxe

Drama este o specie modernă a genului dramatic, având un conținut grav, tratat însă uneori într-o aparentă manieră comică, ceea ce permite fuziunea celor două categorii fundamentale ale genului dramatic: **comicul și tragicul.** Secolul al XX-lea impune noi tipuri de dramă: de **idei**, **mitologică**, **expresionistă**, **psihanalitică**, în raport cu noile estetici.

Dramaturgia românească interbelică dezvoltă prin operele lui Llucian Blaga şi Camil Petrescu, formule estetice moderne, deplasând accentul de la o înlănțuire lineară a faptelor, înspre drama de idei, privită ca tentație a absolutului (dramele camilpetresciene) sau ca luptă a conștientului cu iraționalul (teatrul blagian). Piesele dramatice ale lui Lucian Blaga respectă estetica expresionistă, aducând în prim plan elemente ale mitologiei autohtone (*Meșterul Manole, Zamolxe*), mistere medievale (*Tulburarea apelor*), personalități istorice proiectate în fabulos folcloric (*Avram Iancu*), trăiri ale subconștientului eliberate prin gesturi simbolice (*Daria, Fapta*).

În peisajul sărac al dramaturgiei interbelice, Lucian Blaga cultivă teatrul poetic de idei, care pune în lumină deopotrivă poetul, filozoful și dramaturgul. În dramele sale, Blaga prelucrează mituri străvechi pe care le regândește, le reinterpretează, investindu-le cu sensuri filozofice. Aceste mituri străvechi sunt tratate în manieră **modernă, expresionistă.**

Mai mult decât în poezie, în dramaturgie se simte influența expresionismului. Dramaturgul renunță la adâncirea psihologiei personajelor și, printr-o reducție expresionistă, realizează **personaje-idei. Accentul este pus pe conflictul interior, pe conflictul de idei.** Tot de estetica expresionistă ține **interesul pentru mitic, ancestral, arhaic, dezlănțuirea forțelor oarbe ale naturii, eul supratensionat**. Expresionismul lui Blaga este temperat de inspirația folclorică.

Drama *Meșterul Manole*, publicată la Sibiu în 1927, dezvoltă ideea blagiană conform căreia omul trăiește „întru mister", revelând conflicte între el și „fondul universului". Blaga prelucrează un mit de intensă circulație: **mitul creatorului,** mitul jertfei zidirii. Acesta reface structural semnificațiile baladei populare, încât se poate vorbi de o asimilare totală a mitului. Asemenea lui Eminescu, Blaga depășește schema mitică prin gândire filozofică și tehnică expresionistă. Pornind de la elementele mitului popular, Blaga realizează o dramă modernă pe **tema condiției creatorul de artă**. Blaga își pune personajul într-o dilemă tragică, aceea de a alege între pasiunea devastatoare pentru creație și iubire, dragoste de viață. El face din Manole un personaj tragic, conștient de caracterul irațional, absurd al jertfei care i se cere.

Piesa urmărește gradat criza sufletească a personajului, de la oscilațiile dramatice între gând și faptă, la revoltă și blestem, la patima devastatoare a creației, urmată de o epuizare sufletească. Blaga folosește modalități expresioniste: **reducția expresionistă a personajului** (personaje idei), **eul supratensionat, lupta cu forțele oarbe ale naturii, dezlănțuirile stihiale ale naturii.**

Blaga multiplică conflictul realizând o adevărată **serie conflictuală.** Astfel, personajul este în conflict cu porunca oficială, cu divinitatea, cu pasiunea pentru creație, cu iubirea și cu sine însuși. Blaga își pune personajul sub semnul interogației absolute. Personajul își dă seama de impasul existențial în care se află. **Conflictul central este, însă, cel interior**, care nu poate evolua decât într-un singur sens: dispariția creatorului. Moartea lui Manole nu este deci o predeapsă pentru vina de a-și fi zidit soția, ci reprezintă o necesitate logică impusă de condiția creatorului. Zidind, jertfind și murind, meșterul se integrează nemuririi, se împlinește total prin creație. Conflictul interior este amplificat de conflictele secundare. Meșterii se revoltă împotriva lui Manole și vor să abandoneze construcția, bănuiesc că meșterul și-a-r fi anunțat soția despre jurământul făcut. Însă, dintre soțiile, Mira este cea care apare pentru a împiedica un omor care i se pare împotriva firii. Prin intermediul ei, Blaga folosește metafora femeia-biserică, prin care trimite la vocația creației, a nașterii, biserica fiind simbolul creației care învinge timpul, iar femeia rămânând eternă prin destinul ei de a da viață.

În manieră **expresionistă**, Blaga construiește un **eu supratensionat.** Manole e obsedat de întrebarea: Dacă divinitatea când a creat lumea nu a jertfit, de ce i se cere lui acest lucru? Dacă e pedeapsă, de ce e pedepsit? Sau din moment ce dogma creștină spune: „Să nu ucizi!", de ce i se impune și cu ce drept acest sacrificiu: „A fost odată săpat în piatră: *Să nu ucizi!* Și alt fulger de atunci n-a mai căzut să șteragă poruncile!" Cu toate aceste întrebări și frământări se evidențiază încă de la început că personajul a ales drumul creației pentru că zidind mânăstirea, creatorul se zidește pe sine însuși, se împlinește total în și prin creație. Alegând iubirea, dragostea de viață, ar fi însemnat propria sa negare, anulare a statului de creator. În ciuda reducției, a esențializării expresioniste, personajul este complex prin frământările sale dramatice, prin întrebările pe care și le adresează, prin stările contradictorii prin care trece: consternare, durere, speranță, frenezie creatoare, bucurie, secătuire sufletească.

În primul rând meșterul trebuie să aleagă între pasiunea pentru creație și iubire. După ce alege creația, el conștientizează că a realizat numai jumătate din jertfă. Jertfirea Mirei este doar jumătate din jertfa finală a lui Manole, împlinită doar prin propriul sacrificiu. Astfel, moartea meșterului nu este un accident ca în balada populară, ci este o moarte voluntară. Numai prin dispariția creatorului se poate impune o operă de artă, o dogmă, o ideologie (mitul cristic). Zidarii participă și ei la suferința meșterului. După terminarea bisericii și moaartea lui Manole, ei trăiesc aceeași secătuire sufletească. Spre deosebire de baladă, unde toți zidarii mor la porunca lui Vodă, în piesa lui Blaga, aceștia rămân în viață, ca niște dovezi vii ale adevărului că toate marile creați necesită mari sacrificii omenești.

Reconstituirea vetrei mitice autohtone stă la baza realizării dramei de factură expresionistă, *Zamolxe*, Lucian Blaga căutând să reia firul creării mitului lui Zamolxe. Drama este o piesă de teatru în trei acte, subintitulată *Mister păgân*, a fost scrisă între 1920 și 1921, deschizând seria celor zece piese care alcătuiesc opera dramatică blagiană. Tabloul I din actul 1 (Monologul lui Zamolxe) și tabloul I din actul III au fost publicate inițial în revista *Gândirea*, în nr. 11, 1 octombrie și nr. 13, 1 noiembrie .

Originile interculturale ale piesei trebuie căutate în mai multe direcții. În primul rând, influența modelatoare pe care o exercită noul stil al expresionismului german, manifestată, nu atât la nivelul expresiei, cât al dorinței de sondare a abisalului și originarului. În al doilea rând, Nietzche și morfologia culturii i-au indus scriitorului dorința de a surprinde trăsăturile arhetipale ale imaginarului colectiv. În al treilea rând, poetul a rezonat la curentul dominant în ideologiile naționale de dinaintea celui de-al doilea Război Mondial, și anume la proiectul de

căutare a originilor de substrat ale neamurilor. Astfel, Blaga îşi rpopune să exploreze substratul tracic al românismului.

Drama *Zamolxe* este realizată în spiritul esteticii expresioniste, fiindcă eroul principal este Zamolxe, cel care a fost considerat zeu, deci un erou arhetipal în împrejurări arhetipale. **Tema, eroii, conflictul**, subiectul au în vedere o realitate a mitului, pe care autorul caută să brodeze o realitate abstractă, pornind de la modul în care erau realizate în Evul Mediu misterele ca formă de artă dramatică creştină. Aici autorul ţine să precizeze că piesa sa este un mister păgân, fiindcă această întoarcere spre lumea misterelor ancestrale, a mitului, această raportare la etern era un mod de a salva valorile sufleteşti, spiritul, spre a da omului o nouă valoare, spre a stabili un nou raport între om şi Dumnezeu, între om şi univers. De aceea, în mod simbolic, poetul Madura pleacă în mod misterios la cer şi doar calul său „se întoarce în colb de lună", în noaptea în care s-au auzit „copite ca de argint", „în noaptea când doar roibul său se întoarce biciuit sălbatec de roiuri de stele"şi „târăşte în urma lui o harfă ca un mort".

Zemora cântă în mod simbolic un cântec, care vrea să cuprindă mesajul piesei: „Hoinăresc spre soare;/ Din frunziş răsfrânt/ el îmi cade-n harfă./ Nu mai ştiu să cânt/…/Coarde prind să cânte/ serei în urechi/ Picuri cad într-una/peste taine vechi". în spiritul ideilor lui Platon şi al poeţilor antici, poetul este un mesager al zeilor, vorbele, cântecul nu-i aparţin, ci sunt un mesaj al cerului.

El, poetul, este omul pur, curat, iar arta este „acelaşi mare Paradis, pe care Dumnezeu 1-a creat la începuturile lumii". De aceea arta trebuie să-1 înveţe pe om să privească spre Dumnezeu, spre cer ca spre un pisc al sentimentului şi să-1 îndepărteze de tehnocratism, birocraţie, lumesc-ludic, să construiască o altă imagine a lumii, un alt mod de a gândi.

Aceste idei ar vrea să le sugereze cele trei apariţii simbolice în peştera unde s-a retras Zamolxe. Moşneagul care-1 îndeamnă să nu se oprească, fiindcă „atunci când ţii ospăţ cu soarta/ Cuvine-se să dai şi zeilor din orice băutură". Ar fi un mod de a reprezenta zeul Moş, adică stratul mitic ancestral anterior creştinismului şi dacilor.

Prin tânărul cu plete lungi şi coroană de spini este reprezentat stratul creştin, iar prin Zamolxe stratul dac. Cuvintele tânărului ce poartă o coroană de spini, adică Domnul Iisus Hristos: „Seamăn ghimpi pe Calea laptelui/ şi-aştept să răsară dureri, multe dureri!" nu sunt edificatoare pentru a sintetiza creştinismul aşa cum nici cuvintele zeului Moş nu sunt edificatoare pentru mitul Fârtaţilor, pentru stratul arian, pelsag sau al rohmanilor. Sunt multe asemănări însă între Zamolxe şi imaginea lui Pann din Paşii profetului. Mitul Marele Orb

prezent şi-n poezia De mână cu Marele Orb sugerează nu atât creatorul, demiurgul, cum ar vrea Lucian Blaga, ci mai ales creaţia care este inconştientă. Pare mai degrabă o reprezentare a dilemei lui Parmenides din filosofia greacă, din dialogul Parmenides al lui Platon. Creaturile ce par conştiente ca omul au un comportament esenţial inconştient, iar creaturile inconştiente par a fi conştiente.

Cel de al treilea personaj simbolic Cel de pe rug, poate sugera martirii, care au venit să continue sacrificiul de sine al Domnului Iisus Hristos. De aceea mesajul, rostit de el într-o formă simbolică: „De câte ori te cauţi pe tine/ mă găseşti pe mine", ar fi „Cumpătul veşnic treaz"sau conştiinţa de sine: „Şi iată Cumpătul vine să-ţi aprindă rugul".

Lui Lucian Blaga i-a lipsit înţelegerea, pe care o are Horia Vintilă în romanul *Dumnezeu s-a născut în exil*, şi anume că toate credinţele vechi ale dacilor erau o prefigurare a creştinismului. De aceea la noi creştinismul a venit în mod firesc, fără acele confruntări, martiriuri şi violenţe din Imperiul Roman, de la evrei, egipteni, din Orient sau din Occident. De aceea greşeşte când introduce mitul Marele Orb, care nu aparţine spaţiului nostru spiritual: „Vino, orbule, vino/să-ţi durez un vad/spre viaţa noroadelor".

Celelalte personaje ca Magul care transformă învăţătura lui Zamolxe într-un mit, într-un chip cioplit şi Cioplitorul, sunt nereale, fiindcă dacii nu i-au făcut lui Zamolxe un chip cioplit şi nici n-au cioplit în piatră, n-au turnat în metale chipuri de zei. Dacii au respectat fără să ştie porunca: „Să nu-ţi faci chip cioplit", pe care au primit-o evreii şi pe care au călcat-o permanent, nu numai că s-au închinat la viţelul de aur, imagine a lui Satan, la Baal, ci şi azi ei trăiesc pentru valorile materiale, pentru aur şi aplică pe dos, satanic, Tora — Legea dată lui Moise. Finalul piesei, în care Zamolxe este ucis cu pietre, bucăţi din propria statuie, pe care a spart-o, este semnificativ în acest sens. Dacii n-au avut cultul zeilor — demoni ascunşi în statui.

Zamolxe pune în scena un asemenea conflict abisal, care ține de mecanismele psihoistorice ale civilizației.

În fundalul filosofic al piesei se înfruntă două principii divine, două religii: politeismul clasic propovăduit de catre Magul-Preot și henotcismul panteist profetizat de către Zamolxe.

De asemenea, opoziția se luminează ți prin conceptele psihanalizei freudiene, zeii apolinici și preoții lor trimițând la dimensiunea conștientă a psihicului uman, în timp ce divinitatea dionysiacă pe cale de a se trezi în cultura dacilor prin revelațiile lui Zamolxe simbolizează impulsurile inconștiente refulate. Marele Orb din *Zamolxe*, zeul Pan din *Pașii profetului,*

divinități ce premerg Marelui Anonim din sistemul filosofic de mai târziu, sunt personificări ale unui principiu primordial al universului. În opoziție cu teologia și filosofia tradițională, care considerau principiul ultim ca fiind de natură rațională, intelectivă, hiperconștientă, dar în acord cu filosofia irațională de la Schopenhauer și Nietzsche la Bergson și Ludwig Klagcs, Lucian Blaga consideră că divinitatea are o natură instinctuală, vitalistă, inconștientă. Marele Orb este marele principiu vital care animă lumea, care dă viață tuturor făpturilor, care insuflă oamenilor energia frenetică a dorinței de a trăi, de a simți, de a se implica afectiv în ceea ce îi înconjoară.

El functioneaza ca un suflet orb al lumii, o *anima mundi*, sau ca Duhul Pământului din *Faustul* lui Goethe. Într-un eseu intitulat *Minciunile lui Dumnezeu*, Lucian Blaga dă drept sursă a divinității sale panteiste o legendă românească culeasă de Tudor Pamfile, în care Dumnezeu „greșește" planurile arhitectonice după care creeaza lumea și are nevoie de sfatul ariciului pentru a îndrepta lucrurile.

În rolul acestui Dumnezeu păgân care bâjbâie parcă în întuneric, piesa îl distribuie pe Marele Orb, iar în rolul sfetnicului, care îl duce de mână și îi arată calea, pe profetul său Zamolxe. De fapt, ni se sugerează, în fiecare din noi se afla un „orb" și un „sfetnic", un inconștient magic și un intelect luminător. Atunci când omul este dominat de intelect, când trăiește excesiv în lumea ideilor, el suferă o devitalizare, o pierdere a energiei de viață.

Acesta este stadiul societății dacilor atunci când Zamolxe își aduce mesajul. Credința s-a stins, zeii au murit, sunt „mucegăiți de veșnicie", au devenit simpli idoli pe care Magul îi foloseste pentru a domina mulțimea. Zamolxe propovăduiește o reformă prin care dacii să redescopere, prin figura Marelui Orb, forța nezăgăzuită a vieții.

În fapt, Zamolxe aduce, la un interval mare de timp, nu doar o revelație asupra Marelui Orb, ci două. De fiecare dată, propovăduirea sa sfârșește tragic, prima oara el este alungat din cetate, iar a doua oară este ucis, dar de fiecare dată sămânța sădită de el rămâne să lucreze în suflete și să-i metamorfozeze interior pe oameni. Zamolxe, în cele doua veniri ale sale, propune refacerea contactului mistic dintre individ si divinitate. Primul Zamolxe este un profet dionysiac, care se manifesta stihial: „A fost o vreme cand urlam. Voiam să răzvrătesc și munții împotriva ta și le strigam: rostogoliți-vă cerurile, nebunia și apele". Adepții săi, „orbii„ se comporta ca menadele care intră în starea de *enthusiasmos* în cadrul ritualurilor orgiastice ale lui Dionysos. Zemora seamănă și ea cu bacantele decrise de Homer, alergând singură pe munte, prin pădure, cu ciulini în părul despletit. Figura cea mai emblematica pentru hieromania (nebunia sacra) pe care zeul o induce oamenilor este Ciobanul. Asemeni lui Penleu, acesta se

vrea reprezentantul ordinii civice și îl refuza pe zeu, alungându-l pe profet cu pietre. Dar pedeapsa pe care o aplica Dionysos lui Penleu, în piesa lui Euripide, și Marele Orb Ciobanului, în cea a lui Lucian Blaga, este ca acesta să devină un bacant fără de voie, un posedat, un epileptic. Noaptea, el se simte locuit de către un altul și se transformă în lup, semn că viața instinctelor propovaduită de Zamolxe, dar refuzată de Cioban, se răzbună și îl transformă într-o bestie. Cel de-al doilea Zamolxe este un profet orfic. Dupa ce a fost alungat din cetate, el se închide într-o peșteră în munte, unde intră într-o stare de meditație cataleptică. El experimentează astfel cealaltă formă de invocare a sacrului, extazul mistic.

Asemeni zeului Pan din *Pașii profetului,* personajul se identifică ritmurilor naturii, se confundă cu firea însăși. Așa cum nebunia dionysiacă fusese întrupata de Cioban, și contopirea panteistă cu universul are un corelativ într-un alt personaj, Ghebosul. Acesta, singurul care îl recunoaște pe Zamolxe la a doua sa venire, îngroapă cadavre la rădăcina viței de vie, susținând că morții „își încălzesc la soare sângele, urcându-se-n lăstarii viei mele".

La finalul perioadei de recluziune, trei apariții vizionare (care aduc aminte de Socrate, de Iisus și de Giordano Bruno) îi sugerează lui Zamolxe că trebuie să ducă revelația în cetate, chiar dacă va plăti cu viața pentru aceasta. Într-adevar, între timp Magul și Vrăjitorul, speriați că doctrina lui Zamolxe se propagă tot mai mult între daci, pun la cale un plan diabolic, și anume acela de a-l diviniza pe Zamolxe însuși, de a-l transforma într-o statuie de așezat între toate celelalte statui din templu. Simbolismul este transparent, prin zeificare Zamolxe ar fi metamorfozat, dintr-un profet al elanului vital, al principiului inconltient, într-o imagine abstractă, într-o idee moartă. Aceasta i-ar ucide mesajul și ar stinge puterea de fascinație pe care predicile sale despre Marelui Orb cosmic le exercită asupra dacilor. Înțelegând acestea, Zamolxe, întors incognito în cetate, sparge statuia care îl reprezintă ca zeu în chiar ceremonialul consacrării, și este ucis ca profanator de mulțimea furioasa. El devine astfel un simbol al iluminatului care se sacrifica pe sine pentru a-și transmite nepervertit revelația.

9. Tudor Arghezi - modernism (*Testament, Flori de mucigai*)

Testament - artă poetică modernă

Testament de Tudor Arghezi face parte din seria artelor poetice moderne ale literaturii române din perioada interbelică și este așezată în fruntea primului volum arghezian, *Cuvinte potrivite* din 1927. Textul este o **artă poetică** deoarece autorul își exprimă propriile convingeri

despre arta literară, despre menirea literaturii, despre rolul artistului în societate. Este o **artă poetică modernă**, pentru că în cadrul ei apare o triplă problematică, specifică liricii moderne: **transfigurarea socialului în estetic, estetica urâtului, raportul dintre inspirație** și **tehnica poetică.**

Tema poeziei o reprezintă creația literară în ipostaza de meșteșug, creație lăsată ca moștenire unui fiu spiritual. Textul poetic este conceput ca un **monolog** adresat de tată unui fiu spiritual căruia îi este lăsată drept moștenire „cartea", metonimie care desemnează opera literară. **Lirismul subiectiv** se realizează prin atitudinea poetică transmisă în mod direct prin mărcile subiectivității: pronumele personale, adjectivele posesive, verbele la persoana I și a II-a singular. În poezie, **eul liric** apare în mai multe ipostaze: eu/ noi, eu/ tatăl - fiul, eu/ tu în relația „strămunii" - eu - tu, Robul - Domnul, în finalul poeziei.

Titlul poeziei are o dublă accepție: una **denotativă** și alta **conotativă.** În sens propriu, cuvântul-titlu desemnează un act juridic întocmit de o persoană prin care aceasta își exprimă dorințele ce urmează a-i fi îndeplinite după moarte, în legătură cu transmiterea averii sale. În accepția religioasă, cuvântul face referire la cele două mari părți ale *Bibliei*, Vechiul și Noul Testament, în care sunt concentrate învățăturile profeților și apostolilor adresate omenirii. Din această accepție religioasă derivă și sensul conotativ al termenului, astfel creația argheziană devine o moștenire spirituală adresată urmașilor-cititori sau viitorilor truditori ai condeiului.

Textul poetic este structurat în **șase strofe** cu număr inegal de versuri, încălcarea regulilor prozodice fiiind o **particularitate a modernismului.** Discursul liric este realizat sub forma unui monolog imaginar între tată și fiu, între strămoși și urmași, între rob și domn, toate ipostaze ale eului liric.

Metafora cărții are un loc central în această artă poeticăă, fiind un element de recurență. Termenul *carte* are rol în organizarea materialului poetic și semnifică, pe rând, în succesiunea secvențelor poetice: realizarea ideii poetice a acumulării spirituale, poezia este rezultatul trudei „treaptă", punct de legătură între predecesori și urmași, valoare spirituală, rezultat al sublimării experienței înaintașilor „hrisovul cel dintîi". **Conceptul central** de *carte /poezie* este concretizat în diversitatea **metaforelor** asociate acestuia în ansamblul discursului liric: *cuvinte potrivite, hotar înalt, o singură vioară, biciul răbdat, slova de foc și slova făurită.* Aceasta se află în strânsă legătură cu **poetul/creatorul/eul**, fapt dovedit de verbele la persoana I singular care au drept scop definirea metaforică a actului de creație poetică, a **rolului poetului**: am ivit, am prefăcut, făcui, am luat, am pus, am făcut, grămădii, iscat-am.

Organizarea materialului poetic se realizează și prin seria **relațiilor de opoziție** în care intră cartea sau ipostaze ale sale: sapă - condei, brazdă - călimară (instrumente ale muncii țărănești și ale muncii intelectuale), tot prin serii opuse sunt redate și **izvoarele creației poetice**: graiul lor cu îndemnuri pentru vite - cuvinte potrivite, venin - miere, cenușa morților - Dumnezeu de piatră, bube, mucegaiuri, noroi - frumusețI și prețuri noi și **relația autor-cititor** este redată tot antitetic: „Robul a scris-o, Domnul o citește".

Incipitul este conceput ca o adresare directă a eului liric către un fiu spiritual și conține ideaa moștenirii spirituale „un nume adunat pe-o carte", simbol al identității obținute prin cuvânt, poezia apărând ca bun spiritual și peren „Nu-ți voi lăsa drept bunuuri duă moarte...". Enumerația „râpi și gropi adânci", ca și versul următor „Suite de bătrânii mei pe brânci", sugerează drumul dificil al cunoașterii și al acumulării străbătut de înaintași, în carea este o *treaptă*. Vocativul „fiule", desemnează un potențial cititor, poetul identificându-se, în mod simbolic, cu un tată.

În **strofa a doua** „cartea" este numită *hrisovul cel dintâi*, cartea de căpătâi a urmașilor, având valoarea unui document fundamental, asemeni Bibliei.

Strofa a treia ilustrează transformarea poeziei într-o lume obiectuală. Astfel, sapa devine condei, iar brazda devine călimară. Poetul este un născocitor care transformă graiul lor cu-ndemnuri pentru vite în *cuvinte potrivite*, metaforă ce desemnează poezia ca meșteșug, ca trudă, și nu ca inspirație divină. În viziunea lui Arghezi, prin artă, cuvintele se metamorfozează, păstrându-și însă forța expresivă, idee exprimată prin oximoronul din versurile: *Veninul strâns l-am preschimbat în miere/ Lăsând întreagă dulcea lui putere*.

În **strofa a patra** poetul sugerează ideea că arta, având funcție cathartică și, în același timp moralizatoare, poate să exprime imagini sensibile, dar și să stigmatizeze răul din jur „să înjure".

În **strofa a cincea** apare ideea transfigurării socialului în estetic, prin faptul că durerea, revolta socială sunt concentrate în poezie, simbolizată prin „vioară".

Arghezi introduce în literatura română **estetica urâtului**, concept baudelaireian, considerând că orice aspect al realității, indiferent că este frumos sau urât, sublim sau grotesc, poate constitui material poetic: *Din bube*..... Prin versurile sale, Arghezi este un poet modern.

De asemenea, pentru Arghezi, poezia reprezintă și un mijloc de răzbunare a suferinței înaintașilor: „Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte...".

Ultima stofă evidențiază faptul că muza, „domnița”, pierde în favoarea meșteșugului poetic: „Întinsă leneșă pe canapea/ Domnița suferă în cartea mea.”

Poezia este atât rezultatul **inspirației**, *slova de foc*, cât și rezultatul **meșteșugului**, al trudei poetice, *slova făurită*.

Condiția poetului este redată în versul *Robul a scris-o, Domnul o citește*, care ilustrează faptul că artistul este un truditor al condeiului, aflat în slujba cititorului.

La nivel lexico-semantic se observă acumularea de cuvinte nepoetice care dobândesc valențe estetice, prin estetica urâtului. Ineditul limbajului arghezian provine din **valorificarea diferitelor straturi lexicale în asocieri surprinzătoare**: **arhaisme** (hrisov), **regionalisme** (grămădii), **cuvinte și expresii populare** (brânci, plăvani), **termeni religioși** (credință, icoane, Dumnezeu), **neologisme** (obscur).

Elementele de versificație se află între tradiție și modernitate: **strofe iegale ca număr de versuri cu metrica și ritmul variabile**, rimă împerecheată.

Poezia este o artă poetică de sinteză pentru orientările poeziei interbelice, cu **elemente tradiționaliste și moderniste**. Un argument în favoarea modernității poeziei este faptul că Arghezi introduce în literatura română, prin această creație literară, **estetica urâtului, valorificarea diferitelor straturi lexicale în asocieri surprinzătoare, strofele inegale ca număr de versuri, cu metrica și ritmul variabile**, sunt tot atâtea argumente care susțin modernitatea poeziei.

Flori de mucigai

În lirica modernă există o desprindere de ceea ce este realitatea în accepțiune curentă, căci aceasta este restrictivă. **Urâtul** este sursă de inspirație, fără a fi valorizat negativ, și de aici ia nastere estetica urâtului. Astfel, printre constantele liricii argheziene se numără promovarea esteticii urâtului și credința în puterea de materializare a cuvintelor.

Abordând mari teme lirice: viața, Dumnezeu, iubirea, moartea, poezia argeheziană se integrează în marea creație lirica modernistă, aducând o esteticp creatoare de noi valori literare, o nouă limbă poetică. Arghezi dezvăluie caracterul novator al intențiilor sale artistice în poezii precum „Testament”, „Florile răului”, „Ruga de seara”, „Cuvinte stricate”, „Vraciul”.

Volumul „Flori de mucigai” deschis de poezia cu același nume este o artă poetică în care discursul liric subiectiv predomină. În această poezie autorul vizează raporturi noi între inspirație și tehnica poetică, contruiește metafore șocante potrivit esteticii noi, prin care elementele urâtului se transforma în frumos artistic.

Opera literara *Flori de mucigai* aparține genului liric și este o **artă poetică modernă**, ilustrând conceptia poetului despre efortul artistului și implicațiile acestuia în actul creației, constituind -așadar - poezia programatică a acestui volum, așa cum "Testament" este arta poetică din volumul "Cuvinte potrivite".

Tema poeziei exprima efortul creator al artistului pentru un produs spiritual și consecințele pe care le are acesta asupra stărilor interioare ale eului poetic, chinuit de frământari și de tulburări interioare. Versurile nu mai sunt produsul unei revelații, al harului divin, ci al unei neliniști artistice și al setei creatoare.

Titlul poeziei *Flori de mucigai* **este un oximoron**, în care florile sugerează frumusețea, puritatea, lumina, iar mucigaiul semnifică urâtul, răul, descompunerea și întunericul. Oximoronul creeaza o imagine contradictorie a lumii, în care valorile umane sunt degradate, alterate, lumea închisorilor, în care viața oamenilor este supusă reprimărilor, restricțiilor rigide. Titlul este, în același timp, reprezentativ pentru inovația limbajului arghezian numită estetica urâtului, o modalitate artistica întâlnită în lirica europeană la Baudelaire, care scrisese "Florile răului". Asocierea celor două categorii estetice contradictorii, frumosul - reprezentat de floare - și urâtul - sugerat de mucigai - ofera titlului o expresivitate șocantă și fascinantă totodată prin efectele estetice. Urâtul are rolul de a evidenția imperfecțiunile vieții, senzațiile de aversiune și oroare care capătă valori noi, ele făcând parte din existența umană.

Poezia *Flori de mucigai* este structurată în două secvențe lirice inegale, prima ilustrând crezul artistic arghezian, iar cealaltă neputința artistului de a crea în condiții de claustrare. Limbajul amplifica deznădejdea lui Arghezi, care este simbolizată de atmosfera sumbră, e "întuneric", iar ploaia se aude "departe afară", ceea ce provoacă poetului o durere simțită profund, "ca o ghiară", din cauza neputinței totale de a se exprima. Nevoia de comunicare a poetului cu lumea, setea de a-și dezvălui trăirile, toate acestea îl silesc să scrie "cu unghiile de la mâna stângă". O simbolistică străveche asociază mâna stângă cu forțele demonice. Închisoarea este pentru Arghezi un fel de bolgie a Infernului lui Dante, însă, în acest cadru al ororilor, frumosul nu este absent. Răul, urâtul sunt numai conjuncturi ale destinului, cărora omul le opune aspirația spre frumos, care poate fi regasit în sine, în vis sau în speranța împlinirii.

În "Flori de mucigai" predomina registrele stilistice ale esteticii urâtului, pe de o parte ca inovație lingvistică, pe de alta parte ca substanță a ideilor exprimate.

Limbajul este caracterizat prin folosirea cuvintelor care șochează prin expresivitatea fascinantă, cuvinte "urâte", al căror sens capătă noi valori. De pildă, cuvântul "mucigai" este un regionalism cu aspect arhaic, dar are aici sensul profund al degradarii morale, al descompunerii spirituale, cu trimitere sugestivă către om, deoarece el însoțește cuvântul "flori", care poate semnifica viața, lumea. Arghezi utilizeaza cuvinte din limbajul popular ori arhaisme, ca "firida", "stihuri", din vocabularul religios, cum sunt numele celor trei evanghelisti - Luca, Marcu, Ioan- pentru a sugera atemporalitatea stărilor sufletesti de tristețe, dezamăgire si deprimare ale poetului.

Oximoronul "flori de mucigai" transmite ideea complexa a imperfectiunilor vietii, a conditiilor vitrege la care este supusă ființa umană, fapt care îi provoacă poetului aversiune, repulsie. Metaforele argheziene potențează starea de disperare a omului claustrat, a artistului care nu poate crea liber, fiind constrâns să-și reprime setea de comunicare. Neputința creatoare a artistului este sugestiv relevată de metafora "cu puterile neajutate", deși poetul avea resurse spirituale profunde. Lumea închisorii poarta în ea stigmatele raului care acționeaza negativ asupra naturii angelice a ființei umane, tocește "unghia îngerească", impiedicand-o astfel sa se exprime.

Tudor Arghezi nu dispreţuieşte urâtul, ci îl percepe ca pe un fenomen estetic, luminându-i tainele şi exploatându-l ca laitmotiv, ca temă, ca destin literar.

Limbajul sau exceleaza mai mult decat al oricarui scriitor roman prin bogăție, noutate și varietate, afirmatia lui Micu. Eugen Lovinescu apreciază contribuția lui Arghezi în lirica modernă românească prin ineditul expresiei, recunoscând capacitatea poetului „de a da o funcție poetică unor cuvinte considerate până la dânsul ca nepoetice” realizand artistic o conversiune de valori.

Tudor Arghezi, prin artele sale poetice, ocupă un loc important în pleiada poeților români moderni aducând în lirica românească estetici și tehnici novatoare opera sa inspirând ulterior noile generații de poeți români .

În concluzie, lirica argheziană este de esență moderna datorita mai multor elemente, printre care rolul important pe care versurile argheziene îl au în cultivarea esteticii urâtului, noua manieră de utilizare a limbajului și abandonarea ideii de inspirație divină în favoarea descoperirii poeticității în sinele profund.

10. Ion Barbu - modernism (*Joc secund, Riga Crypto şi lapona Enigel*)

Joc secund - artă poetică modernă

Volumul *Joc secund,* publicat în 1930, se deschide cu poezia [*Din ceas, dedus...],* al cărui titlu este înlocuit de editori, în 1964, cu titlul volumului. Poezia are caracter de **artă poetică** şi aparţine **modernismului barbian**.

Cuvântul „Joc" din **titlu** sugerează „o combinaţie a fanteziei, liberă de orice tendinţă practică, iar asocierea adjectivului «secund» plasează jocul în zona superioară a esenţelor ideale. Arta lui Ion Barbu ne oferă cumva un soi superior de joacă, cu o convenţie ale cărei reguli implică oarecum şi o «invitaţie la dans; e ceva în ultimă instanţă ludic în această operă de o atât de strictă disciplină.

Referindu-se la caracterul de **artă poetică**, G. Calinescu surprinde aspecte legate de sensul poeziei, dar şi de rolul poetului: „Aceste două strofe sunt definiţia însăşi a poeziei: Calma creastă a poeziei este scoasă (dedusă) din timp şi spaţiu, adică din universul real (din ceas), este nu un joc prim, ci un joc secund, o imagine ireală într-o apă sau într-o oglindă. Poetul nu trăieşte la zenit, simbolul existenţei în con-tingent, ci la nadir, adică din interior, în eul absolut, care nu e efectiv, ci numai latent. Poezia e un cântec de harfe, răsfrânte în apă, sau lumina fosforescenţă a meduzelor care sunt văzute numai pe întuneric, adică atunci când ochii pentru lumea întinsă se închid".

La nivel **formal**, poezia este alcătuită din două catrene. .

În concepţia lui Ion Barbu, „prin oglindă lumea intră în mântuit azur". Iar dacă lumea experienţei se înalţă în piramidă pană la „zenit (punctul cel mai înalt pe verticală), răsfrângerea acesteia alcătuieşte „nadirul" ei (punctul cel mai jos pe verticală). Din acest element neîntinat îşi extrage poetul materia inspiraţiei sale. Poezia este pentru el negaţia lumii, sublimarea ei în idee, un joc desfăşurat pe un plan izolat de viaţă, un „joc secund". Zenitul defineşte în mod metaforic spaţiul real, echivalent cu punctul de maximă strălucire solară, iar nadirul simbolizează tot în manieră metaforică universul artistic ce se reflecta în lumina asfinţitului.

Substantivul „ceas" de la începutul poeziei apar-ţine câmpului semantic al timpului, dar este timpul neclintit, fără curgere. Timpul barbian este, după aprecierea lui Alexandru Paleologu, „dedus", „sustras oricărei prize a temporalităţii curente".

Primul vers al **strofei întâi** conţine epitetul metaforic situat într-o inversiune „calmă creastă", figură de stil ce desemnează, lumea Ideilor în sensul pe care Platon îl dădea acestui concept. „Arta, spunea Platon, considerată ca o copie a lucrurilor reale, ele însele nişte copii ale ideilor eterne, este imitaţia unor imitaţii. Arta, ar fi, deci, o răsfrângere la puterea a doua a realităţii. Aceasta este şi concepţia pe care şi-o însuşeşte poetul Ion Barbu când îşi propune să evoce o lume reflectată în oglindă, căci cel ce priveşte icoanele lămurite în apele ei înregistrează imaginile unor imagini. Dar pe când pentru Platon această răsfrângere secundă face din artă o întruchipare mai depărtată de realitatea ideală decât înseşi obiectele concrete care i-au stat drept model, poetul *Jocului secund* vede aici tocmai un pas mai departe în procesul de transfigurare a lumii, căci pe această cale imaginea se depărtează încă mai mult de substratul ei materia?8. Prin urmare, arta este pentru Barbu „un zbor invers", întors spre profunzimea elementelor lumii, spre esenţele nevăzute ale lucrurilor.

În **strofa a doua**, „într-o metaforă concentrată, Ion Barbu reia muzica de sfere eminesciană, permu-tând marea de stele în oceanul lichid ce-şi plimbă aştrii scufundaţi (meduzele) sub «clopotele verzi»". Finalul îl aduce pe poet din ipostaza intelectuală a lui Hermes, în aceea lirică a lui Orfeu. „Cântecul său rămâne „ascuns", accesibil doar iniţiaţilor.

Prin urmare, „Poezia (adâncul acestei calme creste) este o ieşire (dedus) din contingent (din ceas) în pură gratuitate (mântuit azur), joc secund, ca imagine a cirezii în apă. E un nadir latent, o oglindire a zeni-tului în apă, o sublimare a vieţii prin retorsiune."

Organizarea **metrică** a poemului este de o mare simplitate, poetul evitând efectele muzicale şi urmărind o cadenţă liniştită, mereu egală cu sine. Versurile sunt de 13-14 silabe, iambul fiind singura unitate metrică a poemului. Rima poeziei este încrucişată.

La **nivel morfologic**, nu se observă urmărirea unor efecte speciale. Ar fi de remarcat conversiunea adjectivului „adânc" în substantivul „adâncul, folosirea adjectivelor provenind din verbe la participiu, în prima strofă {„dedus", „intrată") şi a unor infinitive lungi, în ansamblul poeziei {„înecarea, „însumarea"), forme care exprimă efortul abstragerii, al ieşirii din limitata lume senzorială.

La **nivel sintactic**, se observă faptul că ambele strofe se reduc fiecare la câte o singură frază. Prima strofă este eliptică de predicat, pe când a doua include coordonări şi subordonări de propoziţii.

La **nivel lexical**, se observă prezenţa termenilor abstracţi, neologici, familiari matematicianului şi fireşti în limbajul ştiinţific: „dedus", „nadir", „latent, „însumarea". Prin intermediul acestor termeni, se obţine un efect deosebit de imobilitate, de fixare a elementelor, ca şi cum astfel ele ar putea fi mai profund contemplate.

La **nivel stilistic**, este de remarcat abundenţa metaforelor, ce justifică oarecum încifrarea textului: „ceas dedus", „calmă creastă", „mântuit azur", „nadir latent, „harfe resfirate", sau a inversiunilor: „calmă creastă", „mântuit azur", dar şi a epitetelor: „ceas dedus", „cântec ascuns", „nadir latent, „harfe resfirate", „clopotele verzi. Este de remarcat faptul că aceleaşi sintagme constituie simultan figuri de stil diferite, ceea ce sustine concizia si incifrarea (ambiguitatea) limbajului poetic.

Poezia [*Din ceas, dedus...]* de Ion Barbu este o arta poetică aparţinând modernismului / ermetismului barbian, prin concepţie şi limbaj încifrat, accesibilă cititorilor iniţiaţi.

Riga Crypto şi lapona Enigel

Publicată iniţial în 1924, integrată apoi în ciclul *Uvedenrode* din volumul *Joc secund* (1930), *Riga Crypto şi lapona Enigel*, prin problematică şi mijloace artistice, anunţă dezvoltarea ulterioară a poeziei lui Barbu.

Riga Crypto şi lapona Enigel este subintitulată „Baladă", însă răstoarnă conceptul tradiţional, realizându-se în viziune modernă, ca un amplu poem de cunoaştere şi poem alegoric.

Poemul pare un cântec bătrânesc de nuntă, dar este o poveste de iubire din lumea vegetală (asemenea altui poem al etapei, *După melci*), o baladă fantastică, în care întâlnirea are loc în plan oniric (ca în *Luceafărul*). Structura narativă implică interferenţa genurilor. Scenariul epic este dublat de caracterul dra-matic şi de lirismul de măşti, personajele având sem-nificaţie simbolică. „Luceafăr întors", poemul prezintă drama cu-noaşterii şi incompatibilitatea dintre două lumi/ regnuri.

Titlul baladei trimite cu gândul la marile poveşti de dragoste din literatura universală, Romeo şi Julieta, Tristan şi Isolda. însă la Ion Barbu, membrii cuplu-lui sunt antagonici (fac parte din regnuri diferite), per-sonaje romantice cu calităţi excepţionale, dar negative, în raport cu norma comună (Crypto e „sterp? şi „nărăvaş/ Că nu voia să înflorească", iar Enigel e „prea-cuminte").

La **nivel formal**, poezia este alcătuită din **două părţi,** fiecare dintre ele prezentând câte o nuntă: una consumată, împlinită, cadru al celeilalte nunţi, poves-tită, iniţiatică, modificată în final prin căsătoria lui Crypto cu măsălariţa. Formula compoziţională este aceea a **povestirii în ramă,** a poveştii în poveste (nuntă în nuntă).

Prologul conturează în puţine imagini atmosfera de la „spartul nunţii trăite. Primele patru strofe con-stituie rama viitoarei poveşti şi reprezintă dialogul menestrelului cu „nuntaşul fruntaş". Menestrelul (un trubadur medieval, un bard, caracteristic spaţiului romantic apusean) e îmbiat să cânte despre nunta ratată dintre doi parteneri inegali, reprezentanţi a două regnuri distincte, „Enigel şi riga Crypto". Nuntaşul îl roagă să zică „începetineV „un cântec larg", pe care 1-a zis „cu foc" acum o vară. Repetarea sugerează un ritual al zicerii unei poveşti exemplare, dar cu modificarea tonalităţii. Portretul menestrelului - poet este fixat prin trei epitete: „trist, „mai aburit ca vinul vechi, „mult îndărătnic", iar invocaţia este repetată de trei ori, ceea ce determină ruperea lui de lumea cotidiană, intrarea în starea de graţie necesară zicerii acelui „cântec larg".

Partea a doua, nunta povestită, este realizată din mai multe tablouri poetice: portretul şi împărăţia rigăi Crypto (strofele 5-7), portretul, locurile natale şi oprirea din drum a laponei Enigel (strofele 8, 9), întâlnirea dintre cei doi (strofa 10), cele trei chemări ale rigăi şi primele două refuzuri ale laponei (strofele 11-15), răspunsul laponei şi refuzul categoric cu relevarea relaţiei dintre simbolul solar şi propria condiţie (strofele 16-20), încheierea întâlnirii (strofele 21, 22), pedepsirea rigăi în finalul baladei (strofele 23-27). Modurile de expunere sunt, în ordine: descrierea, dialogul şi naraţiunea.

În debutul părţii a doua (**expoziţiunea**), sunt realizate prin antiteză portretele membrilor cuplului, deosebirea dintre ei fiind elementul care va genera **intriga**. Numele **Crypto**, cel tăinuit, „inimă ascunsă", sugerează apartenenţa la familia ciupercilor (criptogame) şi postura de rege (rigă) al făpturilor inferioare, din regnul vegetal. Numele **Enigel** are sonoritate nor-dică şi susţine originea ei, de la pol şi trimite probabil la semnificaţia din limba suedeză „înger" (din latinescul „angelus"); lapona îşi conduce turmele de reni spre sud, stăpână a regnului animal; ea reprezintă ipostaza umană, cea mai evoluată a regnului (omul -„fiară bătrână"). Riga Crypto, „inimă ascunsă", este craiul bureţilor, căruia dragostea pentru Enigel, „laponă mică, liniştită", îi este fatală. Singura lor asemănare este statutul superior în interiorul propriei lumi.

Spaţiul definitoriu al existenţei, pentru Crypto, este umezeala perpetuă: „în pat de râu şi humă unsă", spaţiu impur al amestecului elementelor primordiale, apa şi pământul. în timp

ce lapona vine „din ţări de gheaţă urgisită", spaţiu rece, ceea ce explică aspiraţia ei spre soare şi lumină, dar şi mişcarea de trans-humantă care ocazionează popasul în ţinutul rigăi: „în noul an, să-şi ducă renii/ Prin aer ud, tot mai la sud, / Ea poposi pe muşchiul crud/ La Crypto, mirele poienii. El este bârfit şi ocărât de supuşi, pentru că e „sterp", „nărăvaş" şi „nu voia să înflorească", în timp ce ea îşi recunoaşte statutul de fiinţă solară: „Că dacă-n iarnă sunt făcută/ Şi ursul alb mi-e vărul drept,/ Din umbra deasă desfăcută,/ Mă-nchin la soarele-nţelepf.

Membrii cuplului nu-şi pot neutraliza diferenţele în planul real; **comunicarea** se realizează în **plan oniric**. Riga este cel care rosteşte descântecul de trei ori. Povestea propriu-zisă se dovedeşte a fi fantastică, ea desfăşurându-se în visul fetei, ca în Luceafărul, dar rolurile sunt inversate.

În prima chemare-descântec, cu rezonanţe de incantaţie magică, Crypto îşi îmbie aleasa cu „dulceaţă şi cu „frag?, elemente ale existenţei sale vegetative, dar care aici capătă conotaţii erotice. Darul lui este refuzat categoric de Enigel: „Eu mă duc să culeg/ Fragii fragezi mai la vale". Refuzul laponei îl pune într-o situaţie dilematică, dar opţiunea lui e fermă şi merge până la sacrificiul de sine, în a doua chemare: „Enigel, Enigel/ Scade noaptea, ies lumine,/ Dacă pleci să culegi,/ începi, rogu-te, cu mine". Depăşirea situaţiei dilematice rămâne apanajul laponei, ce refuză nuntirea dorită de Crypto „în somn fraged şi răcoare", opunându-i argu-mentele modelului ei existenţial.

Primul refuz sugerează tentaţia solară, prin in-dicele spaţial „mai la vale", adică spre sud. Al doilea refuz este susţinut de enumerarea atributelor lui Crypto: „blând, „plăpând, necopt. Opoziţia „copt-„necopt, re-luată în al treilea refuz prin antiteza soare-umbră, pune în evidenţă relaţia individuală a fiecăruia cu universul, incompatibilitatea peste care nici unul dintre ei nu poate trece fără să se piardă pe sine. Imaginii de fragilitate a lui Crypto, lapona îi opune as-piraţia ei spre absolut („Mă-nchin la soarele-nţelept), cu toate că tentaţia iubirii este copleşitoare: „Rigă Crypto, rigă Crypto,/ Ca o lamă de blestem/ Vorba-n inimă-ai înfipt-o!/ Eu de umbră mult mă tem". Soarele este simbolul existenţei spirituale, pe care riga o refuză în favoarea existenţei instinctuale, sterile, vegetative.

Pentru a-şi continua drumul către soare şi cunoaştere, lapona refuză descântecul rigăi, ce se în-toarce în mod brutal asupra celui care 1-a rostit şi-1 distruge. Făptura firavă e distrusă de propriul vis, cade victimă neputinţei şi îndrăznelii de a-şi depăşi limitele, de a încerca să intre într-o lume care îi este inaccesibilă. Atributele luminii despre care vorbeşte Enigel au efect distrugător asupra lui Crypto. Oglindirea ritualică produce degradarea: „De zece ori, fără

sfială,/ Se oglindi în pielea-i chială". **Finalul** este trist. Riga Crypto se transformă într-o ciupearcă otrăvitoare, obligat să nuntească cu ipostaze degradate ale pro-priului regn: „Cu Laurul-Balaurul/ Să toame-n lume aurul,/ Să-l toace, gol la drum să iasă,/ Cu măsălariţa-mireasă, Să-i ţie de î‚părătească". Încercarea fiinţei inferioare de a-şi depăşi limitele este pedepsită cu nebunia.

Trei mituri fundamentale de origine greacă sunt valorificate în opera poetului: al **soarelui** (absolutul), al **nunţii** şi al **oglinzii.** Drumul spre sud al laponei are semnificaţia unui drum iniţiatic, iar popasul în ţinutul rigăi este o probă, trecută prin respingerea nunţii pe o treaptă inferioară. În *Ritmuri pentru nunţile necesare*, este înfăţişată înaintarea sufletului prin trei etape cosmice, **trepte ale iniţierii**, până la desăvârşirea spirituală, nuntirea în „cămara Soarelui/ Marelui". Itinerarul trece prin cercul Venerii (iubirea ca „energie degradată" reduce omul la ipostaza de fiinţă instinctivă), apoi sufletul trebuie să mai urce o treaptă, cercul lui Mercur, mai pur, al intelectului, al cercetării. Dincolo de înflăcărările impure ale dragostei şi de atmosfera mai curată a inteligenţei, iniţierea completă are loc prin adevărata „nuntă" a trupului şi spiritului cu însuşi focarul vieţii, Soarele (cunoaşterea absolută). Aspiraţia solară a laponei sugerează faptul că aceasta se află pe treapta lui Mercur, iar chemările personajului alegoric, riga Crypto, sunt ale cercului Venerii. Frigul ţinutului polar, perfecţiunea geome-trică a apei cristalizate configurează treapta raţiunii pure, în timp ce impuritatea din cercul Venerii e sugerată de spaţiul în care se amestecă elementele primordiale: „humă unsă", „aer ud".

„Roata reprezintă refracţia soarelui în fântâna sufletului, crescând pe măsură ce căldura dată este mai mare. Trăirea sufletească va fi cu atât mai completă, cu cât această «roată se măreşte». «La umbră nu cresc afectele», ci doar «carnea», simbolizând aici materia vegetativă, necolindată de fiorii emoţiei umane". Impactul dintre raţiune (Enigel) şi instinct (Crypto), configurat prin cele două simboluri - „fiară bătrână" şi „făptură mai firavă", se soldează cu victoria raţiunii asupra instinctului. Primul conotează sensurile raţiunii ale cărui atribute sunt „soarele-nţelepf şi „sufletul fântână"; lapona Enigel întruchipează gândul eliberat prin aspiraţia spre lumină şi cunoaştere de ispitele instinctuale simbolizate de somn şi umbră.

Sub raport **stilistic**, prezenţa inversiunilor şi a vocativelor în prima parte a baladei, evidenţiază oralitatea textului.

În opinia lui G. Călinescu, amestecul de regnuri din baladă este de factură romantic şi are rol de cunoaştere a unui alt univers. Accentul în această baladă cade pe antagonismul slab - puternic. Prin intermediul acestui poem, Barbu neagă o întreagă tradiţie literară:

înlocuind idea impusă în literature că dragostea este un miracol în sine, poetul prezintă drama incompatibilității și legea nemiloasă a iubirii, în care cel puternic supraviețuiește, iar cel slab este sacrificat.

11. Mihail Sadoveanu - realism (*Baltagul, Fântâna dintre plopi*)

Baltagul

Romanul *Baltagul* de Mihail Sadoveanu, publicat în 1930, este, așa cum afirmă Nicolae Manolescu, „probail singurul roman obiectiv" al scriitorului și aduce o formulă romanească inedită în epocă prin **polimorfismul structurii**, adică amestecul de roman realist și narațiune arhetipală grefată pe un scenariu polițist.

Romanul este o creație epică în proză, de mari dimensiuni, cu acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri, în timp și spațiu precizate, antrenând un număr mare de personaje puternic individualizate. Prin multitudinea aspectelor înfățișate, romanul oferă o imagine amplă asupra vieții.

Romanul *Baltagul* prezintă monografia satului moldovenesc de munte, lumea arhaică a păstorilor, având în prim plan căutarea și pedepsirea celor care l-au ucis pe Nechifor Lipan. Însoțită de Gheorghiță, Vitoria reconstituie drumul parscus de soțul său, pentru elucidarea adevărului și săvârșirea dreptății.

Roman al perioadei de maturitate, **marile teme sadoveniene** se regăsesc aici: viața pastorală, natura, miturile, iubirea, arta povestirii, înțelepciunea.

Arhitectura complexă conferită de polimorfismul structurii și de țesătura de teme și motive a dat prilejul numeroselor interpretări ale romanului: roman antropologic și polițist (G. Călinescu), roman mitic-baladesc și realism etnografic (Perpessicius), reconstituire a *Mioriței* (E. Lovinescu), roman demitizant (Ion Negoițescu), roman realist-obiectiv (Nicolae Manolescu), roman inițiatic, roman de dragoste și o *anti-Mioriță* (Al. Paleologu). Relația romanului cu balada *Miorița*, sugerată chiar de scriitor prin motto („Stăpâne, stăpâne,/ Mai chiamă ș-un câne..."), constituie un aspect controversat în receptarea critică. Contestarea rolului genetic al mitului mioritic merge până la teza susținută de Al. Paleologu că subiectul romanului se suprapune altui mit universal, mitul lui Isis și Osiris.

Romanul este structurat pe două coordonate fundamentale: **aspectul realist** (reconstituirea monografică a lumii pastorale și căutarea adevărului) și **aspectul mitic** (sensul ritual al gesturilor personajului principal). Orizontul mitic include modul de înțelegere a lumii de către personaje, tradiții pastorale, dar și comuniunea om-natură și mitul marii treceri.

Căutarea constituie axul romanului și se asociază cu **motivul labirintului**. Parcurgerea drumului are diferite semnificații. Vitoria reconstituie drumul parcurs de soșul său, ceea ce transpune într-o dublă aventură: a cunoașterii lumii și a cunoașterii de sine. Pentru Gheorghiță, călătoria are rol educativ, de inițiere a tânărului (*bildungsroman*). Nechifor, personaj episodic, prezent indirect, aparține planului mitic. Căutându-l, Vitoria parcurge două lumi: spațiul real, concret și comercial, dar și o lume „de semne și minuni", al căror sens ea știe să-l desifreze.

Motivul labirintului se concretizează la nivelul acțiunii, dar este semnificativ și la nivelul **titlului**. Baltagul (toporul cu două tăișuri) este un obiect simbolic, ambivalent: armă a crimei și obiect justițiar. Criticul Mircea Martin asociază baltagul cu *labrys-ul*, securea dublă cu care a fost doborât minotaurul, monstrul mitic. Chiar și numele protagoniștilor ar avea semnificații simbolice, desemnând victoria dreptății. (Vitoria- victorie, Nechifor - purtător de victorie)

Narațiunea se face la persoana a III-a, iar **naratorul** omniprezent și omniscient reconstituie în mod obiectiv, prin tehnica detaliului de observație, lumea satului de munteni și acțiunile Vitoriei. Deși naratorul omniscient este unic, la parastasul soțului, Vitoria preia rolul naratorului. Inteligentă și calculată, ca „un Hamlet feminin" (G. Călinescu), ea reconstituie crima pe baza propriilor deducții și o povestește veridic ceea ce îi determină pe făptași să-și recunoască vina în fața satului și a autorităților.

Timpul derulării acțiunii este vag preciza, prin repere temporale: „aproape de Sf. Andrei", „în Postul Mare", „10 Martie". **Cadrul** acțiunii este satul Măgura Tarcăului, zona Dornelor și a Bistriței, dar și cel de câmpie, Cristești, în Balta Jijiei. Fiind un roman realist, pentru veridicitate, traseul urmat de Vitoria împreună cu Ghorghiță, pe urmele lui Nechifor, conține toponime existente pe hartă.

Romanul este **structurat** în 16 capitole cu acțiune desfășurată cronologic, urmărind momentele subiectului, putând fi divizată în trei mari părți.

Prima parte (capitolele 1-6) cuprinde frământările Vitoriei în așteptarea soțului și pregătirile de drum, corspunzând expoziționii și intrigii.

Partea a doua (capitolele 7-13) conține desfășurarea acțiunii și relevă drumul parcurs de Vitoria și fiul ei Gheorghiță, în căutarea lui Nechifor. Aceștia reconstituie traseul lui Nechifor, făcând numeroase popasuri și întânind o succesiune de evenimente, o cumetrie la Borca și o nuntă, la Cruci, fapt care anticipează înmormântarea din final. Întrebând din sat în sat, Vitoria descoperă că soțul său a dispărut între Suha și Sabasa, iar cu ajutorul câinelui regăsit, Lupu, aceasta descoperă într-o râpă rămășițele soțului său, în dreptul Crucii Talienilor.

Partea a treia (capitolele 14-16) prezintă sfârșitul drumului: ancheta poliției, înmormântarea, parastasul și pedepsirea ucigașului. Coborârea în râpă și veghea nocturnă a mortului marchează maturizarea lui Gheorghiță, dovedită în înfăptuirea actului de dreptate la parastas. Punctul culminant este constuit de momentul dezvăluirii adevărului de către Vitoria, fapt ce îi surprinde pe cei doi vinovați. Cuțui își recunoaște vina, iar Bogza devine agresiv. Acesta e lovit de Gheorghiță cu baltagul lui Nechifor și sfâșiat de câinele Lupu. Deznodământul îl surprinde pe Bogza cerând iertarea femeii și recunoscându-și vina.

Romanul are **caracter monografic** deoarece înfățișează viața muntenilor, ocupațiile, tradițiile, obiceiurile și principalele lor trăsături: muncitori, veseli, iubitori, trăsăturile acestui personaj colectiv, muntenii sunt sugerate încă de la început prin legenda pe care obișnuia Lipan să o spună, rememorată de Vitoria.

Romanul aparţine realismului mitic. Deşi, autorul alege ca pretext epic situaţia din balada populară *Mioriţa*, acesta demitizează situaţia originară, sacrifică marele ritm al transhumanţei pentru un fapt divers, fapt ce califică romanul drept unul realist în sensul său cel mai propriu.

Fântâna dintre plopi

Publicat în 1928, volumul *Hanu Ancuţei* reprezintă pentru creaţia lui Mihail Sadoveanu „capodopera de la răscruce”(N. Manolescu, Sadoveanu sau utopia cărţii,); face trecerea spre etapa marilor cărţi sadoveniene, dar este şi o sinteză a elementelor întâlnite în povestirile anterioare: „lumea ţărănească, natura, idilicul, legenda, oralitatea'".

Povestirea *Fântâna dintre plopi* face parte din volumul Hanu Ancuţei de Mihail Sadoveanu. Realizat prin tehnica povestirii în ramă, volumul „e un fel de Decameron în care câţiva obişnuiţi ai unui han spun anecdote”(G. Călinescu). Dar ciclul nu este doar o suită de nouă povestiri narate de nouă povestitori, ci un ansamblu armonios pe tema povestirii înseşi,

în care unificator este ritualul zicerii: „Hanu Ancuţei e cartea povestirilor, a istorisirilor de demult, a iniţierii în arta desăvârşită a naraţiunii! Căci ciclul acesta are valoarea unei arte poetice pentru înţelegerea structurii povestirii, pentru decantarea treptelor şi etapelor compoziţionale ale genului”(Ion Vlad, Povestirea. Destinul unei structuri epice).

Hanu Ancuţei are forma povestirii în ramă deoarece nouă naraţiuni de sine stătătoare sunt încadrate într-o altă naraţiune, prin procedeul inserţiei, care utilizează formule specifice.

Tehnica povestirii în ramă presupune duplicarea instanţei narative.

Există un povestitor al naraţiunii-cadru care asistă ca martor la seara de la han, devenind ascultător al fiecărei naraţiuni rostite de ceilalţi naratori. Nu are nume, dar este acceptat de ceilalţi, ceea ce dovedeşte preţuirea lor, faptul că este recunoscut ca unul dintre ei. Prezenţa sa este redată prin utilizarea persoanei I în naraţiune şi conferă iluzia autenticităţii. Această voce narativă este cea delegată de autor spre a-1 reprezenta, fapt care îl face pe criticul N. Manolescu să afirme: „Vocea anonimă care înfăţişează obiceiurile de la Han, la începutul cărţii, este a autorului".

Ceilalţi naratori, personaje în naraţiunea-cadru şi, pe rând, ascultători, au în povestirile relatate de ei roluri diverse: narator-martor, personaj-narator, de unde varietatea diegezei şi caracterul polifonic. Ei aparţin unor categorii sociale diferite: comisul Ioniţă (Iapa lui Vodă), călugărul Gherman (Haralambie), moş Leonte Zodierul (Balaurul), căpitanul de mazili Neculai Isac (Fântâna dintre plopi), Ienache Coropcarul (Cealaltă Ancuţă), ciobanul (Judeţ al sărmanilor); negustorul Dămian Cristişor (Negustor lipscan), orbul/ rapsod şi calic orb (Orb sărac), mătuşa Salomia şi Zaharia fântânarul (Istorisirea Zahariei fântânarul).

Povestirile se situează într-un plan al trecutului, principala lor caracteristică fiind evocarea unei lumi apuse, a „celeilalte Ancuţe". Cei nouă povestitori transfigurează prin cuvânt măiestrit experienţe personale, mărturii ale unui vechi mod de viaţă, iar al zecelea, anonim, ridică aceste experienţe la rang de cultură şi le dă valoarea perenităţii.Naraţiunea-cadru este răsfirată de-a lungul întregului text şi include cele nouă povestiri.

Incipitul ei fixează coordonatele spaţio-temporale, cadrul întâlnirii povestitorilor, „într-o toamnă aurie", la Hanu Ancuţei. Interesul ascultătorilor este susţinut între povestiri de promisiunea comisului Ioniţă de a spune „o poveste cum n-am mai auzit", promisiune neonorată până în final, ceea ce sugerează faptul că povestea poveştilor este aceea niciodată rostită şi că se acordă tăcerii valoarea absolută a misterului inaccesibil. Finalul naraţiunii-cadru

şi al volumului sugerează ideea de crepuscul al unei civilizaţii, pe care o salvează însă forţa creatoare a povestirii.

Timpul povestirii este magic, pentru că reconstituie prin forţa cuvântului o lume şi sta sub semnul vârstei de aur. Cele trei niveluri ale timpului narativ sunt: timpul povestirii/ al naratorului anonim (autorul), care evocă nostalgic toamna aurie „într-o depărtată vreme" a tinereţii sale, timpul povestit/ al toamnei aurii când se spun toate povestirile şi timpul evocat, al celeilalte Ancuţe. în povestirea-cadru, se observă impresia de atemporalitate: „într-o depărtată vreme, demult". Dar misterul timpului mitic şi fantastic, al ploilor năprasnice şi al „balaurului negru în nouri", când se porneau poveştile la Hanu Ancuţei, este dezlegat de indici ai timpului istoric, războiul ruso-turc: „împăratul-alb şi-a ridicat muscalii lui împotriva limbilor păgâne". Este utilizată tehnica homerică a ascunderii unor date spaţio-temporale relativ precise îndărătul unor imagini ce par să ţină de fabulos.

Spaţiul povestirii are valoare mitică, imagine a paradisului pierdut: „Taberele de cară nu se mai istoveau. Lăutarii cântau fără oprire. [...] Ş-atâtea oale au fărâmat băutorii, de s-au crucit doi ani muierile care se duceau la târg la Roman. Şi, la focuri, oameni încercaţi şi meşteri frigeau hartane de berbeci şi de viţei [...]". Belşugul roadelor face posibilă întâlnirea călătorilor într-un spaţiu unic, iar starea de beatitudine favorizează plăcerea narării. Ospăţul este un ceremonial al împărtăşaniei, al comuniunii, care mijloceşte ritualul povestirii. Aşezat la răscruce de drumuri (destine), hanul este un loc de popas şi de petrecere, ocotitor ca o cetate şi cunoscut călătorilor din vremurile vechi, ale celeilalte Ancuţe. Valoarea simbolică a hanului este aceea a unui centru al lumii, loc de întâlnire a diferitelor destine şi poveşti ale unor oameni din diverse straturi sociale: „Trebuie să ştiţi dumneavoastră că hanul acela al Ancuţei nu era han, - era cetate. Avea nişte ziduri groase de ici până colo, şi nişte porţi ferecate cum n-am mai văzut în zilele mele. în cuprinsul lui se puteau oploşi oameni, vite şi căruţe şi habar n-aveai dinspre partea hoţilor". Zidurile hanului-cetate au valoarea simbolică a graniţelor între lumea realului şi lumea povestirii, iar hanul este un topos al povestirii. El este cadrul unora dintre întâmplările relatate şi are chiar rolul unui personaj ce rezonează la trăirile povestitorilor: „îl simţise şi hanul - căci se înfiora prelung".

Fântâna dintre plopi este a patra povestire şi are ca temă iubirea tragică, iar ca personaj-narator pe căpitanul de mazili Neculai Isac. Naraţiunea la persoana I, subiectivă (cu focalizare internă) implică două planuri: reprezentarea evenimentelor trăite în tinereţe (timpul narat) şi autoanaliza faptelor din perspectiva maturităţii (timpul naraţiunii).

Naratorul evocă (mărturiseşte/ se confesează ascultătorilor) o întâmplare trăită de el în tinereţe, în urmă cu peste douăzeci şi cinci de ani, „pe aceste meleaguri".

În povestire se relatează un singur fapt epic, o tristă poveste de iubire care a avut rol de iniţiere pentru tânărul de odinioară. Atmosfera povestirii ţine de modul în care naratorul „regizează" o anumită tensiune, suspansul, pe tot parcursul povestirii, pentru a capta atenţia şi interesul ascultătorilor/ cititorului. Acţiunea se derulează alert, fiind identificabile toate momentele subiectului.

Autenticitatea naraţiunii este susţinută prin relatarea la persoana I şi prin intervenţia Ancuţei, unul dintre ascultători, care adevereşte întâmplarea ştiută de la mama ei.

Personajul-narator relatează întâmplarea din perspectiva tânărului neştiutor, dar reprezentarea faptelor este însoţită de analiza şi condamnarea lor, din perspectiva maturului, din cauza consecinţelor tragice. Acesta foloseşte cuvinte dure pentru autocaracterizare: „Eram un om buiac şi ticălos. [...] Om nevrednic nu pot să spun c-am fost. Aveam oi şi imaşuri şi neguţam toamna vinuri; dar îmi erau dragi ochii negri, şi pentru ei călcam multe hotare".

Tânărul Neculai Isac are defectele specifice vârstei: neştiinţa (lipsa experienţei de viaţă) şi nesocotinţa (incapacitatea de a prevedea urmările faptelor săvârşite). Prima întâlnire cu ţiganii şi cu fata care umblă prin apă în fusta ei roşie este relatată din perspectiva tânărului, care nu vede capcana în această „întâmplare". Marga nu este, aşa cum afirmă cerşetorul, „o fată proastă, care n-a ieşit încă în lume", ci se supune grupului, acceptând rolul de momeală pentru tânărul călător. Comportamentul ei ulterior este imprevizibil pentru îndrăgostitul naiv şi pentru ascultători, care adoptă perspectiva unică a naratorului subiectiv. Tânărul crede că trăieşte etapele unei idile super-ficiale, dar se vede prins în capcana întinsă de ţigani. Plăteşte nechibzuinţa sa cu lumina unui ochi. Scapă cu viaţă tot datorită tinereţii: calităţile fizice şi seninătatea inconştientă. Dacă ar fi conştientizat valoarea avertismentului fetei (sacrificiul, profunzimea sentimentelor ei), pericolul în care se afla fata şi ar fi încercat s-o protejeze, şi-ar fi diminuat şansele de salvare. Licărul de conştiinţă se aprinde prea târziu, iar manifestările lui sunt regretul şi autocondamnarea. Tânărul este caracterizat în mod indirect, prin fapte, limbaj, comportament, gesturi. Portretul fizic al maturului este realizat de la intrarea personajului în scenă (venirea la han), vestimentaţia reflectând statutul social, indicat şi în formula de adresare folosită de comisul Ioniţă: „Nu eşti domnia ta prietenul meu Neculai Isac, căpitan de mazili?'". Numele de mazili îl purtau boiernaşii care fuseseră în slujbă la domnie, dar căzuseră în dizgraţie; erau organizaţi într-un corp militar de rezervă, purtând grade militare, dar fără a

îndeplini slujbe active. Aerul demn şi tragic al căpitanului de mazili se datorează rangului nobiliar şi tristeţii. Venirea lui produce un efect deosebit asupra celor de la han: „Era un om ajuns la căruntealã, dar se ţinea drept şi sprinten pe cal". El povesteşte din dorinţa de a revedea trecutul pentru a-l înţelege, căci pierderea ochiului îi dă puterea vizionară, ca unui alt rapsod clarvăzător al trecutului, Homer. Deşi fântâna dintre cei patru plopi nu mai există, „s-a dărâmat ca toate ale lumi", el o poate vedea. Pentru el, timpul interior s-a oprit într-un prezent etern, când a înţeles că inconştienţa sa înseamnă vinovăţie.

Frumoasa Marga este însă eroina tragică a acestei poveşti de iubire. Condiţia ei umilă, ţigăncuşă care se lasă folosită de grupul nomad pentru a-i jefui pe călătorii dornici de aventuri trupeşti, este umanizată şi metamorfozată de puterea dragostei adevărate. Aflată în situaţia-limită de a se supune legii nescrise a cetei primitive sau de a-l salva pe bărbatul iubit, ea alege jertfa de sine. Personaj romantic, acţionează în situaţii excepţionale. Iniţial umilă şi demnă de dispreţ, se dovedeşte capabilă de gestul nobil al sacrificiului din iubire. Fapta ei o umanizează şi o plasează într-un plan moral superior faţă de tânărul nesăbuit, de unde şi caracterul etic, exemplar al povestirii. Personajul este caracterizat indirect, prin fapte, gesturi şi statut social, şi direct, de către personajul-narator care-i realizează portretul fizic: „Sta aproape de mine, numai în cămaşă şi-n fustă roşă. Obrazul îi era copilăresc; dar nasul arcuit, cu nări largi, şi ochii iuţi mă tulburară deodată". Legătura simbolică dintre fiinţa ei şi elementul acvatic este prezentă la fiecare întâlnire cu personajul-narator. Fata răsare din apă şi va sfârşi în acelaşi element.

Semnificaţia fântânii cu patru plopi este de centru al lumii, loc sacru care însă nu-i mai protejează pe îndrăgostiţi, fiind pângărit de vina fiecăruia şi sortit pieirii. Apa fântânii se amestecă .cu sângele, iar în plan simbolic, iubirea cu moartea.

Naraţiunea se îmbină cu dialogul şi scurte pasaje descriptive. Relatarea personajului-narator se încheie cu deznodământul povestirii, dar naraţiunea are un epilog care constă în dialogul ascultătorilor şi în comentariile naratorului anonim, care înregistrează efectul actului narării asupra povestitorului: întoarcerea spre sine şi în trecut.

Modalităţile narării prezente în text sunt: relatarea, reprezentarea, povestirea, iar dominanta stilistică este oralitatea. Relaţia dintre narator şi receptor (ascultători) este strânsă; se utilizează persoana I şi a II-a în dialogul acestora. Ceremonialul povestirii constă în faptul că dialogul presupune un sistem de convenţii (apariţia povestitorului, pretextul care declanşează povestirea, formulele de adresare etc). Naratorul se adresează interlocutorilor într-

un mod ceremonios, adecvat rangului său nobil: „domnilor şi fraţilor, ascultaţi ce mi s-a întâmplat...", iar ascultătorii intervin în final cu comentarii, întrebări, reflecţii.

Farmecul zicerii este dat de prezenţa elementelor de limbaj popular („singur ca un cuc"), arhaic („catastih", „mazili), regional („buiac", „hojma", „imaş", „roşă"). Limbajul personajelor (ţiganii) contrastează cu al naratorului-personaj (boierul), indicând diferenţa socială şi culturală. Expresivitatea limbajului este dată de frumuseţea metaforei: „Catastihul acelor vremuri a început să mi se încurce", epitetul de caracterizare: „nări largi, şi ochii iuţi", „răcni răguşit", comparaţia sugestivă: „Am simţit în mine ceva fierbinte; parc-aş fi înghiţit o băutură tare."

Fântâna dintre plopi este povestire deoarece este o naraţiune subiectivizată (relatare din unghiul povestitorului, implicat ca protagonist al întâmplării), care se limitează la relatarea unui singur fapt epic, o întâmplare de dragoste din tinereţe, de fapt o iniţiere ratată. Se acordă importanţă actului narării, care are ca efect reînvierea unei lumi apuse. Povestirea se situează într-un plan al trecutului, principala sa caracteristică fiind evocarea. Accentul este pus pe întâmplări şi situaţii, de unde caracterul etic, exemplar al povestirii. Relaţia narator-receptor presupune: oralitate, ceremonial, atmosferă.

Hanu Ancuţei este o povestire în ramă în care naratorul şi interlocutorii sunt prezenţi în acelaşi spaţiu - hanul, în acelaşi timp - „într-o toamnă aurie", cadru care prilejuieşte nararea tuturor povestirilor din ciclu.

12. Liviu Rebreanu - realism (*Ion, Pădurea spânzuraţilor*)

După ce, la începutul secolului al XX-lea, literatura română fusese orientată spre idilizarea lumii satului, perioada interbelică a însemnat o reaşezare a discursului literar în faţa exigenţelor valorilor estetice, permiţând scriitorilor o mare varietate de mijloace de reprezentare a realităţii.

Între prozatorii vremii, Liviu Rebreanu stă în linia întâi, fiind şi cel care prin ***Ion*** (1920), deschide larg calea romanului românesc modern, dând o capodoperă în maniera realismului dur, afirmat în literatura universală prin romanele lui Balzac, Sthendal sau Zola. Doi ani mai târziu (1922) apare romanul ***Pădurea spânzuraţilor***, iar Rebreanu confirmă liniile de forţă ale prozei sale "*Realismul este pentru el formula literaturii tari, răscolitoare*" (Tudor Vianu).

Opera literară *Ion* este un roman realist de tip obiectiv aparţinând prozei interbelice. De asemenea este un roman cu tematică rurală. Potrivit tipologiei lui Nicolae Manolescu (din lucrarea Arca lui Noe) este un roman de tip doric.

Urmând principiul **mimesisului**, textul rebrerian crează iluzia realităţii printr-o reprezentare ce pare a transcrie la scară de unu la unu viaţa unui sat ardelenesc de la începutul secolului al XX. Datorită efectului de **verosimilitate** al universului imaginar, **naratorul la persoana a treia** foloseşte o serie de **toponime reale** (Bistriţa, Jidoviţa, Armadia, Cluj, Arad, Oradea Mare) şi prezintă **aspecte monografice** ale lumii rurale: obiceiuri şi tradiţii populare (botezul, nunta, înmormântarea, colindele de Crăciun) detalii despre stratificarea socială, relatiile de familie, statutul femeii în societate. Acesta este detasat, nu se implica in evenimentele pe care le relateaza, nu comenteaza actiunile personajelor. O scena semnificativa, prin care se pune in evidenta acest tip de viziune, cu narator obiectiv, este cea in care Vasile Baciu o bate cu salbaticie pe Ana, fiica sa, insarcinata. Scena este, poate, una dintre cele mai violente din intreaga literatura romaneasca interbelica, dar, nicaieri, pe parcursul acesteia, nu transpare, din partea naratorului care o evidentiaza, vreo urma de compatimire pentru victima sau de indignare fata de brutalitatea tatalui. Obiectivitatea naratorului, detasarea cu care prezinta cititorului evenimentul, amanuntit, sunt absolute.

Utilizarea unui **narator omniscient**, permite încadrarea lui Ion în categoria romanului obiectiv. Acest tip de narator se evidentiaza inca din primele pagini ale operei, prin descrierea amanuntita a drumului care intra in satul Pripas, precum si a elementelor definitorii ale acestuia: Padurea Domneasca, Cismeaua Mortului, Rapele Dracului, casa invatatorului Herdelea, cea a lui Macedon Cercetasu, crucea cu Hristosul din tinichea etc.

Tema operei o constituie zugrăvirea universului satului transilvănean de la începutul secolului al XX-lea, în central căreia stă imaginea ţăranului roman care luptă pentru pământ.

Construcţia discursului narativ şi a viziunii despre lume ce-I dă naştere evidenţiază atât particularităţile tradiţionale, cât şi moderne.

Pe de o parte, Liviu Rebreanu dezvoltă direcţia romanului tradiţional deschisă de Ioan Slavici. Cu toate că renunţă la elementele moralizatoare/idilice naratorul din Ion conturează o lume omogenă, ce reuşeşte să îşi păstreze echilibrul indiferent de conflictele sau de tensiunile care o macină. Dramele fiecărui individ au relevanţă exclusiv personală şi nu ameninţă orânduirea macrosocială. Simptomatică în acest sens rămâne notaţia naratorului din finalul romanului: "*Satul a rămas înapoi acelaşi, parcă nimic nu s-ar fi schimbat*". Mai mult, **construcţia romanului** este menită să ilustreze stabilitatea universului din Pripas. De la **titlul** clasic- omonim protagonistului- până la structura simetrică- *Glasul pământului* şi *Glasul iubirii*, continuând cu împărţire în capitol cu nume rezumative – *Inceputul, Zvârcolirea, Iubirea, Ruşinea, Streangul, Blestemul, Sfârşitul*- **particularităţile compoziţionale ale romanului** *Ion* reliefează coerenţa şi unitatea spaţiului rural. Până şi cele **două planuri narative** ale romanului, care , aparent, înfăţişează mentalităţi diferite: intelectualii şi ţăranii, exprimă, în fond, aceeaşi viziune tradiţională asupra lumii. O altă influenţă a prozei tradiţionale e de regăsit în **statutul tipologic al personajelor**. Dacă Ion, reprezintă ţăranul sărac obsedat de pământ, Ana- fata bogată, e neatrăgătoare, Florica e ţăranca frumoasă, dar fără zestre, Vasie Baciu e ţăranul îmbogăţit, Belciug- preotul de ţară pragmatic, Titu-intelectualul ambiţios, în romanul rebrerian se poate constata chiar o imagine universală a organizării satului românesc.

Pe de altă parte, construcţia narativă prezintă anumite elemente moderne, ce sugerează o posibilă schimbare a viziunii despre lume din Ion.

Subminarea omogenităţii lumii se naşte chiar din neîmplinirea intenţiei prozatorului de a construi o lume închisă. Fiind utilizată ca semn de necontestat al omogenităţii şi stabilităţii

universului românesc, s**imetria incipitului cu finalul numită şi circularitate, sfericitate sau ciclicitate**, face o adevărată carieră în receptarea critică. Cu toate că *Ion* incepe şi se termină cu descrierea drumului care intră, respectiv iese din sat, el nu mai este acelaşi drum, după cum nici oamenii nu rămân neschimbaţi în urma experienţelor trăite. Căci, în incpit drumul este descrie *alb*, înaintând *vesel şi neted*, iar în final, aproape în opoziţie, şoseaua este comparată cu o *panglică cenusie în amurgul răcoros*, care mai este şi *bătătorită*. Astfel criticul Călin Teutişan remarcă faptul că Rebreanu face un pas discret înspre structurile deschise ale modernismului. In acest fel poate fi explicat tragismul romanului. Incă din prima pagină, romanul sugerează semnele nefaste ce caracterizează viaţa din Pripas. Dacă locurile poartă nume funeste : Râpele Dracului, Cişmeaua- Mortului, la marginea satului străjuieşte un Hristos "dezafectat". In plus, sinuciderea Anei prin spânzurare e anticipată de reacţiile ei la vederea cadavrului lu Avrum, iar mâinile lui Ion din momentul sărutării pământului "*unse cu lutul cleios ca nişte mănuşi de doliu*", îi prefigurează moartea.

Aşadar, plecând de la o viziune tradiţională asupra lumii, dar influenţat totodată de modernismul perioadei în care se înscrie, Rebreanu oferă o imagine de ansamblu a satului românesc, deductibilă din toate scenele memorabile ale romanului.

Chiar din primul capitol, intitulat în mod sugestiv "Inceputul", cititorul intră în contact cu majoritatea personajelor, precum şi cu tensiunile şi relaţiile (tensionate) care animă viaţa din Pripas.. Cele două planuri : al ţăranilor cu Ion în centru şi al intelectualităţii rurale, cu insistenţă asupra familiei învăţătorului Herdelea, sunt adunate la un loc la horă ca pretext de întâlnire a personajelor, aşezate după grupuri şi ierarhii, surprinse în atitudini semnificative. Utilizând tehnica detaliului semnificativ, naratorul focalizează pe comportamentul lui Alexandru Glanetaşu, care, *ca un câine la uşa bucătăriei, trage cu urechea*, justificând parcă obsesia fiului său Ion, de poseda pământ. Scena horei mută accentual de pe ansamblul comunităţii pe conflictul interior al unui singur individ.Când Vasile Baciu aude că Ana se retrăsese cu Ion, scandalul este ca şi pornit. Bărbătul îl numeşte pe Ion sărăntoc, tâlhar şi hoţ, fiind oprit de ceilalţi ţărani să-l lovească. Trăirile violentului fecior devin prevestitoare pentru întreaga desfăşurare ulterioară a acţiunii.

Aceeaşi strategie este de regăsit şi şi episodul nunţii Anei cu Ion. După ce se integreaza cununia celor doi, Ana uită de ruşine, bătăi şi suferinţe, în toiul petrecerii, aceasta observă apropierea lui Ion de Florica şi tresare *ca muşcată de o viperă*. Rebreanu "uită" pentru un moment de obiectivitatea creaţiei sale şi explorează interioritatea personajelor dând naştere unei scene aproape psihologice.

In ciuda prejudecăţilor tot mai răspândite că romanul lui Rebreanu nu ar mai suscita niciun interes cititorului contemporan, consider că viziunea despre existenţă din Ion rămâne reprezentativă pentru lumea contemporană. Totodată personajele imaginate de el configurează un tablou al iluziilor, dramelor, vulnerabilităţilor omului mult mai viu şi mai actual decât îşi închipuie mulţi alţii.

Cu *Ion*, Rebreanu realizează un personaj memorabil, expresie sintetică şi esenţializată a relaţiei dintre ţăranul transilvănean şi pământ, imagine dură şi plină de forţă în care se întrupează în egală măsură, călăul şi victima, visul şi coşmarul, destinul şi fatalitatea. Personajul principal, Ion, este unul monumental realizat prin **tehnica basoreliefului** deoarece toate personajele, prin faptele si replicile lor au menirea de a-l proiecta pe fundal. Dacă în primul capitol, flacăul are o imagine negativă, bine rezumată de gândurile lui George "arţăgos

ca un lup nemâncat" sau de **caracterizarea directă** a naratorului "aprins ca un balaur" , cel de-al doilea focalizează pe istoria familiei Glanetaşului "era iute şi harnic". Glasul pământului orientează toate trăirile lui Ion şi nu va trece mult până când faptele lui se vor subordona dorinţei de a dobândi pogoane, după cum reiese şi din relaţia cu celelalte personaje. Pentru a-şi atinge scopul, Ion trebuie mai întâi să stingă glasul iubirii. Iar înstărita Ana a lui Vasile Baciu o înlocuieşte în gândurile sale pe frumoasa Florica. Uitând momentan de Florica, o lasă însărcinată pe Ana. Noaptea asa zisa de dragoste române simptomatică pentru **caracterizarea indirectă**. Rece şi bruatal, bărbatul îi oferă primul sărut Anei doar pentru a-I astupa gura, aşa încât tatăl fetei să nu fie trezit de şoaptele ei. Deşi tot satul vuieşte ca fata a rămas grea, Ana nu mai este vizitată de Ion luni de zile. Nici sinuciderea Anei sau moartea lui Petrişor nu îl determină să pună capăt conflictului cu Baciu, ba mai mult, ambiţiosul şi egoistul protagonist apelează din nou a viclenia sa structural şi se dă dreptprieten al lui George pentru a fi aproape de Floria. Moartea sa din finalul romanului devine, prin urmare, singurul deznodământ aşteptat pentru eroul ce a crezut că îşî poate înfrunta destinul. Dorinţele exagerate ale lui Ion apar cu atât mai evidente, cu cât, prin **tehnica narativă a contrapunctului,** atitudinea ţăranului este prezentată prin ochii ambţiosului Titu Herdelea.

În concluzie, cel puţin la nivel de intenţionalitate artistic, Ion urmează un model tradiţionalal romanului realist de tip obiectiv. Faptul că Ion reprezintă în istoria literaturii române mai mult decât un punct de cotitură se datorează mai ales deschiderilor înspre formulele prozei moderniste: stil indirect liber, conflict interior, construcţia românească în formă de spială, tragismul şi deiluzia vieţii.

Ca şi romanul *Ion*, ***Pădurea spânzuraţilor*** are ca punct de plecare un incient biografic grav: fratele scriitorului Emil Rebreanu a fost executat prin spânzurare pentru încercarea de a dezerta/a trece de partea românilor. Acesta este **un roman realist-psihologic**, care conturează imaginea Primului Război Mondial, aşa cum o atesta documentele istorice, militare ale epocii.

Ca **roman de război, social-istoric, având tema, eroii, conflictul, subiectul luate din realitatea social-istorică**, *Pădurea spânzuraţilor* este un roman realist. Accentele de critică socială, ieşite din discuţiile eroilor, din comportamentul lor, indică o profundă aderare a scriitorului la estetica realistă. Ca formulă narativă, *Pădurea spânzuraţilor* este **un roman tradiţional**, ce se caracterizează printr-o construcţie raţionalista , deductivă, prin **omniscienţă, obiectivitate, naraţiune la persoana a treia**. Se impune, însă, observaţia criticului Nicolae Manolescu pe marginea obiectivităţii în roman, sublinierea unei "noutăţi tehnice" care constă într-o anumită "interiorizare a viziunii", rezultantă a intersectării orizonturilor subiective ale personajelor". Cu alte cuvinte, impresia de obiectivitate se realizează prin existenţa mai mult puncte de vedere pe marginea aceleiaşi realităţi.

Metafora din titlul romanului *Pădurea spânzuraţilor* este explicată de căpitanul Klapka, care povesteşte cum în Cehia, ofiţerii cehi patrioţi au fost ucişi de regimul şovin austro-ungar, făcând o pădure de spânzuraţi. În ochii lor Klapka vede, ca şi Apostol Bologa, o strălucire neobişnuită: *m-am uitat bine în ochii lor, străluceau cumplit, ca nişte luceferi prevestitori de soare şi atât de măreţ şi cu atâta nădejde, că toată faţa lor părea scăldată într-o lumină de glorie*. De aceea Klapka simte *că este frate cu cei strălucitori de sub streang*. Este o proiecţie a dramei lui Apostol Bologa în alt spaţiu.

Tema centrală a romanului este drama intelectualului ardelean, nevoit să lupte împotriva conaţionalilor într-un război care nu îi aparţine. Această temă este dublată de tema iubirii evidenţiată prin legăturile lui Bologa cu cele dpuă personaje feminine: Marta, logodnica din cazua căreia please pe front şi pe care o descoperă ulterior frivolă, flirtrând cu un locotenent maghiar, şi Ilona "alternative de front", cea care oferă o iubire dezinteresată, pasională, dar înţelege şi drama lui interioară.

Structura este simetrică şi sferică, fiind determinată de imaginile iniţiale şi finale din roman, care au în centru spânzurătoarea şi spânzurarea, associate iniţial apusului, iar în final, răsăritului. Textul este alcătuit din patru "cărţi", acţiunea fiind liniară.

Există mai multe **conflicte** în roman, între mai multe personaje, aflate, uneori, în planuri diferite. **Conflictul exterior** este constituit, în fapt, de Primul Război Mondial şi reprezintă fundalul dramei interioare a protagonistului.Există un **conflict interior,** intre datoria lui Bologa faţă de imperiul pe care il slujeşte ca militar şi datoria faţă de românii împotriva cărora ajunge să lupte.

Apostol se naşte într-o familie orientată către înalte idealuri. Tatăl îi inculcă fiului sentimentul de datorie cetăţenească, iar mama sentimentul nu mai puţin înălţator al iubirii de Dumnezeu. După moartea tatălui, şi pierderea credinţei, Apostol se dedică unei cariere în care ordinea statală reprezintă rolul principal. Logodna sa cu Marta survine ca o confirmare a deciziei personajului de a se integra unei ordini a lumii. O ordine spartă însă prin gestul lui impulsive de a se înrola ca voluntary în arata austr-ungară. Gestul va fi cauza unei mutaţii radical în destinul personajului. Bologa devine un "apostol al războiului" în care ajunge să vadă adevăratul izvor de viaţă. Ca membru al curţii marţiale, îl condamnă la moarte prin spânzurare pe locotenentul ceh Svoboda, moment in care se produce o schimbare interioară. Criza personajului se accentuează la aflarea veştii că divizia sa va trece pe frontul românesc. Se naşte astfel ideea dezertării şi o nouă etapă religioasă se instalează. Apostol rupe logodna cu Marta, fapt care nu îl împiedică să se îndragostească la întoarcerea pe front de Ilona. Obsedat de idea dezertării, într-un moment de tensiune, personajul o pune în practică, însă este prins, condamnat şi spânzurat.

Apostol Bologa este un erou realist tipic, reprezentând o categorie socială,aceea a românului din Transilvania, silit să lupte împotriva destinului său naţional.Pe această **structură de *cronotop***, adică de erou realist profund reprezentativ pentru un anumit timp şi spaţiu, Liviu Rebreanu ştie să implanteze elementele definitorii ale actantului. Apostol Bologa pare a împlini un destin hotărât din afara lui de o voinţă dumnezeiască, este construit pe legea iubirii,profund creştină, şi trăieşte conştientizarea prin ideologemul *lumina*. De aceea, după ce loveşte reflectorul, lumina din afară i se mută în suflet.

Intrarea lui Apostol Bologa în război este o intrare în pădurea spânzuraţilor în care nimeni nu supravieţuieşte.

13. Camil Petrescu - modernism (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, Patul lui Procust, Suflete tari, Jocul ielelor*)

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război - Patul lui Procust

Modernismul reprezintă un curent în arta și literatura secolului al XX-lea, caracterizat prin negarea tradiției și prin impunerea unor noi principii de creație.

În literatura română Eugen Lovinescu este cel care teoretizează modernismul ca doctrină estetică, dar și ca manifestare. Prin intermediul revistei și al cenclului *Sburătorul*, Eugen Lovinescu pune bazele modernismului românesc. În esență, modernismul lui Lovinescu pornește de la ideea că există un spirit al veacului care determină sincronizarea culturilor europene. Astfel, civilizațiile mai puțin dezvoltate suferă influența celor avansate. Prin sincronizarea literaturii române cu spiritul veacului, E. Lovinescu consideră necesare câteva mutații de ordin tematic și estetic: trecerea de la literatura cu tematică preponderent rurală la o literatură de inspirație urbană, intelectualizarea prozei și a poeziei, cultivarea romanului analitic și al autenticității, parcursul cronologic din romanul tradițional fiind înlocuit de fluxul conștiinței în romanul de analiză psihologică.

Prin romanele sale, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Procust*, dar și prin activitatea sa de teoretician al romanului, Camil Petrescu a înnoit romanul românesc interbelic prin sincronizare cu literatura universală. Romanul modern de analiză psihologică, subiectiv, cultivat la noi în deceniul al treilea, întrunește toate trăsăturile prozei moderne.

Romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, apărut în 1930, marchează un moment novator în contextul prozei românești, putând fi interpretat ca un roman modern de tip subiectiv, de analiză psihologică, fiind, totodată, și un roman al autenticității și al experienței.

Roman psihologic prin temă, conflict (interior), protagonist (o conștiință problematizantă) și prin utilizarea unor tehnici ale analizei psihologice, romanul lui Camil Petrescu este apreciat ca o „monografie a îndoielii" (C. Ciopraga), „monografia unui element psihic...gelozia" (G. Călinescu).

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război este și un roman modern de tip subiectiv, deoarece are drept caracteristici: **unicitatea perspectivei narative**, **timpul prezent și subiectiv**, **fluxul conștiinței, memoria afectivă, narațiunea la persoana I, lucuditatea (auto)analizei, anticalofilismul, dar și autenticitatea definită ca identificarea actului de creație cu realitatea vieții, cu experiența nepervertită, cu trăirea intensă**.

Romanul este scris la persoana întâi, sub forma unei confesiuni a personajului principal, Ștefan Gheorghidiu, care trăiește două experiențe fundamentale: iubirea și războiul, astfel

romanul ilustrând „povestea studentului în filozofie Ştefan Gheorghidiu, care odată cu războiul trăieşte agonia şi moartea iubirii lui" (Tudor Vianu). Narațiunea la persoana întâi presupune existența unui narator implicat, iar punctul de vedere unic și subiectiv, al personajului-narator, face ca cititorul să cunoască despre celelalte personaje atât cât știe și personajul principal. Însă situarea eului narativ în centrul povestirii conferă autenticitate, iar faptele și personajele sunt prezentate ca evenimente interioare, interpretate, analizate.

Textul narativ este structurat în două părți, sugerate și de titlu, care indică temele romanului și, în același timp, cele două experienţe fundamentale de cunoaştere trăite de protagonist: dragostea şi războiul. Dacă prima parte reprezintă rememorarea iubirii matrimoniale eșuate, partea a doua, construită sub forma jurnalului de campanie al lui Gheorghidiu, urmărește experiența de pe front, în timpul Primului Război Mondial. Prima parte este complet ficțională, în timp ce a doua valorifică jurnalul autorului, articole și documente din epocă, ceea ce conferă autenticitate textului.

Romanul debutează printr-un artificiu compoziţional: acțiunea primului capitol *La Piatra Craiului în munte*, este posterioară întâmplărilor relatate în restul Cărții I. Capitolul evidențiază cele două planuri temporale din discursul narativ: timpul narării (prezentul frontului) și timpul narat (trecutul poveștii de iubire). Incipitul romanului îl prezintă pe Ştefan Gheorghidiu, potrivit jurnalului de front al acestuia, ca proaspăt sublocotenent rezervist în primavara anului 1916, în timpul unei concentrări pe Valea Prahovei. Eroul asistă la popota ofiţerilor la o discuţie despre dragoste şi fidelitate, pornind de la un fapt divers aflat din presă: un bărbat care și-a ucis soţia infidelă a fost achitat la tribunal. Această discuţie îi declanşează lui Gheorghidiu amintiri legate de cei doi ani şi jumătate de căsnicie cu Ela. Întocmai ca la Proust, un eveniment exterior declanșează memoria afectivă a protagonistului, însă sore deosebire de cartea lui Proust, personajul lui Camil Petrescu nu retrăiește trecutul, ci îl analizează și îl interpretează.

Iniţial, căsnicia sa cu Ela este liniştită, cei doi duc un trai modest dar par fericiţi. Ulterior, moştenirea primită în urma decesului unchiului Tache schimbă radical viaţa tânărului cuplu. Noul statut social şi material o transformă pe Ela, îi dezvăluie adevăratul caracter, ceea ce duce la destrămarea iubirii dintre cei doi tineri.

Sub influența unei verișoare a lui Ștefan, Ela este atrasa într-o lume mondenă, lipsita de griji. În casa acestei verişoare cei doi îl cunosc pe domnul G, iar Ştefan observă că Ela pare foarte

fericită în preajma acestuia. Ștefan începe să fie din ce în ce mai suspicios că Ela l-ar putea înșela.

Odată cu această situaţie, începe calvarul protagonistului: gelozia. Gheorghidiu, narator-personaj, se autoanalizează în toate etapele acestui sentiment. Nevoia de certitudini îl determină să pună la cale o întreagă activitate detectivistică, demarând o adevărată anchetă pe cont propriu. Din toată această situaţie rezultă o tensiune dramatică, frământări sufleteşti şi de conştiinţă.

După o scurtă despărţire, Ela şi Ştefan se împacă şi îi aranjează Elei petrecerea verii la Câmpulung. Când îl zăreşte în oraş pe domnul G., are certitudinea că acesta este în oraş pentru a se vedea cu Ela şi prin urmare îi este, cu siguranţă, amant. Plănuieşte să-i omoare pe amândoi, dar planul îi este zădărnicit fiind obligat să meargă la regiment.

Partea a doua, „Întâia noapte de război", este inspirată dintr-o experienţă reală a autorului, valorificând jurnalul de pe front al acestuia precum şi articole şi documente din perioada Primului Război Mondial, ceea ce conferă autenticitate romanului.

Autorul transcrie experienţa realităţii atroce, devastatoare a războiului, imaginea acestuia fiind demitizată, fapt ce ilustrează diferența dintre romanul tradițional de război (*Război și pace*, de Lev Tolstoi) și romanul modern Experienţele dramatice de pe front modifică atitudinea personajului – narator faţă de celelalte aspecte ale existenţei sale.

Capitolul *Ne-a acoperit pământului lui Dumnezeu* ilustrează absurdul războiului și tragismul confruntării cu moartea, eroismul este înlocuit de spaima de moarte în care doar instinctul de supraviețuire se păstrează: „Nu mai e nimic omenesc în noi".

Pe front, Ştefan Gheorghidiu este rănit şi spitalizat. Fiind în convalescenţă, el se întoarce în Bucureşti, dar se simte detașat de tot ce îl legase de Ela. Se hotărăşte să o părăsească lăsându-i totul: „absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preţ la cărţi ..., de la lucruri personale la amintiri. Adică tot trecutul", rămânând singur.

Construcţia personajelor este realizată într-o manieră modernă. Naraţiunea se concentrează asupra evenimentelor vieţii interioare, fiind utilizate mijloace moderne de analiză psihologică (introspecţia, monologul interior), demitizari (iubirea, războiul, statul).

Ştefan Gheorghidiu este personajul principal al romanului fiind în acelaşi timp şi personajul – narator care oferă o perspectivă narativă subiectivă asupra întâmplărilor, fiind un alter-ego al autorului. El trăieşte în două realităţi temporale: cea a timpului cronologic (obiectiv), în care

povesteşte întâmplările de pe front şi cea a timpului psihologic (subiectiv), în care analizează drama iubirii. Toate faptele, reale sau psihologice, sunt consemnate în jurnalul de front, în care Gheoghidiu investighează cu luciditate atât experienţa subiectivă a iubirii, cât şi pe cea obiectivă a razboiului.

Conflictul interior al personajului-narator este de natură filozofică: el caută cu încăpăţânare adevarul, fiind un pasionat al certitudinii absolute.

Caracterizarea directă este realizată prin autocaracterizare, autoanaliză lucidă şi introspecţie: „mă chinuiam lăuntric ca să par vesel şi eu mă simţeam imbecil şi ridicol şi naiv".

Caracterizarea indirectă se constituie treptat, din faptele, gesturile şi cuvintele lui cât şi din relaţia protagonistului cu celelalte personaje protagonistului.

Ştefan Gheorghidiu reprezintă tipul intelectualului lucid, inadaptatul superior, care trăieşte drama îndrăgostitului de absolut.

Prima experienţă a cunoaşterii, iubirea, este trăită sub semnul incertitudinii. Fire pasională, puternic reflexivă şi hipersensibilă, Ştefan Gheorghidiu adună progresiv semne ale neliniştii, ale îndoielilor sale chinuitoare, pe care le analizează minuţios, cu luciditate. Personalitatea sa se defineşte în funcţie de acest ideal – dragostea, Ştefan sperând să găsească în Ela idealul său de iubire şi feminitate către care aspira cu toată fiinţa.

Iniţial, el a crezut că trăieşte marea iubire: „Simţeam că femeia aceasta era a mea în exemplar unic", iubirea lui fiind născută din admiraţie şi duioşie: „Iubeşti întâi din milă, din admiraţie, din duioşie", dar mai ales din orgoliu. Tot din orgoliu, Gheorghidiu încearcă să o modeleze pe Ela după propriul tipar de idealitate, ceea ce favorizează eşecul. Primirea moştenirii generează criza matrimonială. Ela cedează tentaţiilor mondene spre deosebire de Ştefan, care refuză să adopte comportamentul superficial al celorlalţi.

Gelozia, îndoiala personajului înregistrează şi alte etape ale destrămării cuplului: ruptura, împăcarea temporară, până la izbucnirea războiului.

A doua experienţă a cunoaşterii, războiul, este o experienţă trăită direct şi care lasă definitiv în umbră experienţa iubirii. Demistificat - războiul e tragic şi absurd, înseamnă noroi, arşiţă, frig, foame, păduchi, murdărie şi mai ales frică – descris într-o viziune realistă, în numele autenticităţii şi al adevărului.

Confruntat cu situaţii-limită, protagonistul se autoanalizează lucid: „Ştiu că voi muri, dar mă întreb dacă voi putea îndura fizic rana care îmi va sfâşia trupul". Drama colectivă a războiului

anulează drama personală, a iubirii. Experienţele dramatice de pe front modifică atitudinea personajului – narator faţă de celelalte aspecte ale existenţei sale.

În concepţia lui George Călinescu, Ştefan Gheorghidiu este „un om cu un suflet clocotitor de idei şi pasiuni, un om inteligent".

Limbajul. În romanul modern, de analiză psihologică, relatarea şi povestirea sunt înlocuite cu analiza şi interpretarea. Stilul anticalofil, folosit de autor, susţine autenticitatea limbajului, care se caracterizează prin claritate, sobrietate, fraza scurtă şi nervoasă, fiind analitic şi intelectualizat.

Opera literară „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" de Camil Petrescu este un roman modern de analiză psihologică, fiind, totodată, şi un roman al autenticităţii şi al experienţei prin temele abordate (iubirea şi războiul), prin complexitatea personajelor, prin concentrarea naraţiunii asupra evenimentelor vieţii interioare, prin deplasarea interesului spre estetica autenticităţi şi prin valorificarea trăirii cât mai intense, în plan interior, de către personaje, a unor experienţe definitorii, înscriindu-se, prin valoarea sa, în seria capodoperelor literaturii române.

Cel de-al doilea roman al autorului, *Patul lui Procust*, apare în 1933 şi consolidează romanul românesc modern, fundamentează principiul sincronismului lovinescian prin **luciditatea (auto)analizei, anticalofilismul, autenticitatea definită ca identificarea actului de creație cu realitatea vieții, cu experiența nepervertită, cu trăirea intensă** și prin **crearea personajului intelectual lucid și analitic.**

Tehnica romanului ridică problema raportului dintre scriitor şi erou. Pentru a răspunde nevoii de autentic, de veridic, de viaţă trăită, pe care îşi propune să le aducă orice scriitor realist în general şi Camil Petrescu în special, autorul inovează o structură compoziţională pe voci, dând o autonomie accentuată eroilor săi. El simulează că invită pe doi dintre ei, Doamna T. şi Fred Vasilescu, să scrie ei textul pentru a-şi exprima amprenta psihică proprie, lipsită de elementele amprentei autorului. Compoziţia textului ne apare, astfel, structurată din trei segmente complet
diferite, adunate printr-o tehnică de colaj.

Romanul prezintă adevărate dosare de existență, confesiuni pe care fiecare personaj narator le face pe baza reflectării realității în propria conștiință.

Tema este **modernă,** ilustrează problematica fundamentală a prozei camilpetresciene, drama iubirii şi drama inteletelectualului lucid, inflexibil, însetat de atingerea absolutului în

iubire.

Titlul este o metaforă făcând trimitere directă la o poveste din antichitate. Titlul imaginează societatea ca pe un „pat al lui Procust", ca spațiu limitat, în care valorile intelectuale și orice aspirație către un ideal respins de societate sunt ostracizate. Ea impune tuturor oamenilor un tipar fix de existență și oricine se abate de la reguli este supus deformărilor chinuitoare.

Structura este complexă,de factură **modernă**, determinând compoziția pe mai multe planuri naratie care se intersectează și se determină reciproc: trei scrisori ale Doamnei T. adresate autorului, jurnalul lui Fred Vasilescu, Epilog I, Epilog II și notele de subsol ale autorului care explicitează și încheagă într-un tot unitar planurile narative ale romanului.

C. Petrescu apelează la forma romanului epistolar pentru ca impresia de autenticitate, ce se desprinde din scrisori, să se constituie într-o confesiune cuprinzătoare a adevărului, ca experiență trăită, ca valoare esențială a vieții, așa cum a fost percepută de către personaje, autorul realizând o creație literară după formula romanului în roman.

Patul lui Procust este romanul consecinţelor relaţiilor din cadrul societăţii burgheze. Eroii sunt nişte mutilaţi psihic de monstruoasa şi satanica societate capitalistă. Ei caută un drum de ieşire din labirintul social, unde spiritul satanic, minotaurul, nu mai este ucis de Tezeu, ci fiecare trebuie să-l ucidă în el însuşi. În acest sens, ei caută să iasă din labirintul egoismului, păcatului şi
întunericului, sunt disperaţi, sufocaţi, se sinucid ca Ladima şi, probabil, Fred Vasilescu, sau se resemnează ca Doamna T.

Suflete tari - Jocul ielelor

Camil Petrescu este un autor analitic atât în roman, cât şi în teatru, introspectând personaje frământate de idealuri ce rămân la stadiul de teorie, trăind în lumea ideilor pure, imposibil de aplicat în realitatea concretă. Concepţia lui Camil Petrescu despre drama umană se înscrie în **modernism** şi evidenţiază ideea că „o dramă nu poate fi întemeiată pe indivizi de serie, ci axată pe personalităţi puternice, a căror vedere îmbrăţişează zone pline de contraziceri", că personajele nu sunt caractere, ci cazuri de conştiinţă, personalităţi plenare, singurele care pot trăi existenţa ca paradox: „Câtă conştiinţă atâta pasiune, deci atâta dramă" (Gelu Ruscanu). = construcția personajelor e modernă, analiza psihologică (introspecția....),

În drama modernă *Suflete tari,* Camil Petrescu preia din romanul *Roşu şi negru* de Stendhal, acele episoade care sunt esenţiale pentru desfăşurarea conflictului, diferenţa constând

în alegerea unul plan dilematic de manifestare a acestuia în conştiinţa personajelor. Dramaturgul însuşi mărturiseşte atracţia deosebită pe care o are pentru autorul francez: „Eram încă de ani de zile, şi am rămas, un preţuitor statornic al lui Stendhal, dar mi s-a părut că laborioasa tactică a lui Julien Sorel, ca să seducă pe d-ra de la Mole, ar putea fi tematic înlocuită cu o irumpere psihică atât de clocotitoare, atât de neprevăzută, încât să izbândească, în 40 de minute, acolo unde eroul stendhalian avusese nevoie de luni (şi poate ani) de manevre calculate şi dibuiri de tot soiul". (Camil Petrescu - Addenda la Falsul tratat).

Piesa *Suflete tari* de Camil Petrescu a avut premiera în anul 1922, dar a fost publicată abia în 1925.

Tema o constituie drama de conştiinţă a personajului principal, izvorâtă dintr-un conflict complex şi puternic în planul ideilor absolute, pe care, dintr-un orgoliu nemăsurat, eroul se încăpăţânează să le aplice în realitatea concretă cu care sunt incompatibile. Destinul nefericit al personajului este determinat de luciditatea prin care-şi asumă eşecurile, de opacitatea faţă de orice soluţie reală, de refuzul de a abandona lihnea ideilor pure, de obstinaţia de a aplica în societatea concretă iubirea absolută, ce se dovedeşte imposibilă la nivelul unor clase sociale antagonice.

Titlul Suflete tari situează conflictul dramei lui Camil Petrescu la nivelul conştiinţei personajelor, care nu sunt caractere cu trăsături morale tradiţionale, ci personalităţi puternice, adevărate „suflete tari", pentru care opţiunile sunt irevocabile. Ioana Boiu şi Andrei Pietraru aparţin unor clase sociale diferite, antagonice, fiecare dintre eroi fiind dominat de concepţii inflexibile. Ioana, tributară prejudecăţilor de castă, mândră, inaccesibilă, de o distincţie strivitoare, „dispreţuieşte bucuriile de preţ mărunt ale celor din jurul ei..." În opoziţie, Andrei Pietraru, total lipsit de prejudecăţi, este însetat de o „dragoste în stare pură", absolută, dominat de un orgoliu exagerat (hybris), care-l conduce spre eroarea că poate trece peste barierele sociale şi poate să-şi recapete demnitatea umană, de care fusese frustrat în viaţă din cauza condiţiilor sale sociale umile. În fond, el n-o iubea pe Ioana, ci se iubea pe sine. Aşadar, cele două „suflete tari" care compun un cuplu antitetic pot comunica pasional numai în faza iubirii tăinuite, când interpretează deja alte roluri, purtând fiecare o mască: „De o săptămână, viaţa mea nu e decât o prefăcătorie dezgustătoare", mărturiseşte Ioana. „Suflete tari" sunt şi boierul aristocrat Matei Boiu Dorcani şi ţăranul Culai Darie, eroi rigizi, incapabili de a avea dileme, convinşi că cele două clase sociale nu se pot intersecta fără consecinţe fatale.

Drama Suflete tari este **structurată** de Camil Petrescu în trei acte, care, la rândul lor, sunt alcătuite din tablouri şi scene, iar la începutul piesei dramaturgul aşază un Prolog, în care prevesteşte tragedia din final.

Relaţiile spaţiale sunt complexe, manifestându-se în această dramă atât spaţiul real şi deschis al evenimentelor ce se petrec în Bucureşti, precum şi spaţiul închis, psihologic al protagonistului. Relaţiile temporale reliefează, în principal, perspectiva continuă, cronologică a evenimentelor care duc la destinul tragic al personajului. Se distinge totodată şi o discontinuitate temporală, generată de alternanţa evenimentelor, marcate de flash-back.

În ceea ce priveţte **temporalitatea**, în actul I se fixează timpul când începe acţiunea, toamna anului 1913, precum şi locul, în Bucureşti, unde vor avea loc evenimentele dramatice care compun subiectul piesei. În manieră tipic camilpetresciană, personajele beneficiază de un portret fizic detaliat, precum şi de câteva trăsături dominante ale firii lor.

„Totul este scris", pare să spună, cu alte cuvinte, Camil Petrescu, apropiindu-se de utopia lui Jorge Luis Borges, potrivit căreia ceea ce se întâmplă nu e decât repetarea unor fapte de mult consemnate în imensa Carte a Lumii. Cele două personaje ale piesei devin astfel, două ipostaze livreşti ale aceluiaşi tip de proiecţie în absolut. Spaţiul virtualizat al bibliotecii devine în piesă, suprapersonaj, agent determinant al destinelor umane, potenţând mari conflicte de conştiinţă. Ioana este o admiratoare a personajului stendhalian Mathilde de la Mole, nutrind însă şi orgoliul descendenţei nobiliare, prin raportare la Suzana Boiu, boieroaica de altădată, care salvează un haiduc de la moarte, după care se căsătoreşte cu el. La rândul lui, Andrei devine o ipostază actualizată a eroului stendhalian, încercând, din iubire, dar şi din ambiţie, să devină iubitul Ioanei.

Binecunoscut novator al romanului, Camil Petrescu se dovedeşte a fi un **novator** şi în dramaturgie, inserând tehnici literare specifice prozei, o intertextualitate vădită, cu intenţii polemice, didascaliile devenind astfel mijloace de caracterizare directă a personajelor.

Nu este deci de mirare facptul că scriitorul include în textul dramatic adevărate portrete în proză, de pildă al lui Andrei, sau cel al Ioanei, realizat sub forma unui articol de ziar monden, *Jupâniţa*, inserat firesc în textul dramatic, asemenea lui Caragiale. Semnificativ este şi faptul că proiecţia-cadru a personajului se produce în spaţiul bibliotecii, iatacul jupâniţei.

Şi viaţa lui Andrei Pietraru este scrisă hotărâtor în spaţiul virtual al bibliotecii. Student strălucit, intelectual de mare viitor, refuzând un post universitar şi chiar o căsătorie avantajoasă,

Andrei ajunge bibliotecr-arhivar în casa boierului Matei Boiu-Dorcani. Marea iluzie care îl ține prizonier al cărților este însă iubirea tăinuită, vreme de șase ani, pentru stăpâna casei, Ioana Boiu. Aceasta este însă un personaj nutrit la marile orgolii ale castei sale, clasficând oamenii în „suflete de stăpâni,, și „suflete de slugi". De aceea ea nu vede în Andrei decât un pretendent făr succes, un biet ratat care nu poate accede la condiția clasei sale.

Înfruntarea dintre cele două personaje constituie adevăratul **conflict** al piesei, între două „suflete tari", fiecare rătăcit în spațiile propriilor iluzii: Ioana Boiu, reprezentantă a unei clase desuete, ieșită de pe scena istoriei, joacă rolul livresc al castelanei inaccesibile muritorilor de rând, în timp ce Andrei Pitraru are neșansa de a repeta rolul arivistului clasic din romanul lui Stendhal.

Prin momente succesive de purgatoriu, sub semnul ironiei sau al sarcasmului, într-o ciocnire violentă de „suflete tari, cle două personaje se întânesc într-un punct înalt al orgoliilor învinse, forma de absolut pe care și-au construit-o venind din direcții total opuse. E un echilibru fragil, proiectat într-un spațiu fictiv, livresc, care se va prăbuși iremediabil la prima adiere de vânt. Astfel, într-un moment de revoltă supremă împotriva acuzației de farsă livrescă pe care pare să o joace, Andrei săvârșește ceea ce a promis, se împușcă în inimă. Trezirea la realitate a Ioanei nu mai are niciun efect asupra protagonistului: „Pe dumneata te-am ucis în mine...". Este moartea unui ideal, dar și eliberarea lui Andrei din spațiul sufocant al bibliotecii și transferul său în spațiul natural al satului românesc.

Jocul ielelor este o dramă de idei, care pune în discuţie problema intelectualului, a rolului său în revoluţia socială. De aceea tema, conflictul, eroii, subiectul sunt structurate pe conceptul de cunoaştere, sugerat prin metafora din titlul: *Jocul ielelor*, care este jocul ideilor. În acest sens, scriitorul utilizează sugestia ca în simbolism. În ziar se transmite, de la un corespondent de la Paris, o situaţie asemănătoare, ca să se dea valoare tipică actelor din piesă, dar şi pentru a se folosi laitmotivul în structura textului dramatic. Dna Caillaux, soţia ministrului justiţiei din Franţa, îl ucide pe Albert Calmette, directorul ziarului Le Figaro, care publică o scrisoare compromiţătoare. Se prefigurează astfel de la începutul piesei evenimentele, ce se vor derula în actele următoare, în biroul ziarului *Dreptatea socială*.

În planul social este o dramă realistă, însă în planul intim este o dramă de

idei. Una din cele mai semnificative scene este, în acest sens, cea a discuţiei dintre Gelu Ruscanu şi Praida, în care cei doi îşi expun conceptele de dreptate absolută şi de dreptate socială. Dreptatea e absolută, aparţine socialismului utopic, pe care Gelu Ruscanu îl reprezintă.

Conceptul de dreptate absolută, de esenţă iluministă, este realizat prin separarea puterii legislative de puterea executivă. Separarea puterilor în stat este un principiu aplicat în legislaţia burgheză. Conceptul de dreptate socială, de clasă, a fost aplicat de statele comuniste, unde puterea în stat este unică. Aplicarea conceptului de dreptate de clasă a stat la baza asasinatelor în masă ale regimurilor comuniste în perioada de dictatură a proletariatului. Se pun astfel în discuţie două concepte, de fapt două structuri sociale diferite. Pentru a-şi exprima conceptul de dreptate în afara contextului social, Gelu Ruscanu vrea să publice scrisoarea, sacrificând-o pe Maria Şaru Sineşti, fiindcă pentru un luptător social cauza este mai presus de persoane. El nu pregetă să-şi jertfească iubita pentru cauză, aşa cum Meşterul Manole nu şovăie să-şi jertfească fiinţa iubită pentru idealul său.

„Toţi eroii par a-şi căuta destinul, drumul prin labirintul vieţii, care este văzut ca un drum în cunoaştere, ca o continuă descoperire. Când Gelu Ruscanu îl vizitează pe Petre Boruga în închisoare sau când stă de vorbă cu agentul de la siguranţă, când vorbeşte cu Şaru Sineşti, cu mătuşa sa, cu Maria Şaru Sineşti, cu Praida, el are o continuă confruntare de idei. Scrima de idei se desfăşoară sub panoul de săbii din biroul lui Gelu Ruscanu, fiindcă tatăl l-a învăţat de mic

să dueleze. Moartea lui Gelu Ruscanu este, de fapt, eşecul filosofiei, în sensul că limitele eroilor provin din adevărul, că fără credinţă în Dumnezeu ei nu pot să se autodepăşească. Moartea lor este un strigăt de ajutor, de neputinţă, un mesaj expresionist, un drum spre iad.

Problema intelectualului la Camil Petrescu implică, în primul rând, o definiţie a termenului. Prin intelectual, Camil Petrescu înţelege un om care îşi pune probleme, adică un om care caută să-şi definească raportul său faţă de societate, de mediul în care trăieşte. Pe o treaptă de înţelegere mai înaltă, el ar trebui să fie cel care ştie să rezolve problemele, ca în panseul lui Shaw: Cel care ştie face, cel care nu ştie învaţă pe alţii, cel care nici nu ştie, nici nu face, este pus să conducă.

Limitele filosofiei îi fac pe eroii lui Camil Petrescu să se sinucidă.

14. G. Călinescu - realism (*Enigma Otiliei, Cartea nunții*)

Enigma Otiliei - roman realist balzacian

Opera literară *Enigma Otiliei* de G. Călinescu este un **roman realist de tip balzacian**, cu elemente moderniste, aparținând prozei interbelice. De asemenea este roman social și citadin.

Opera este **roman** prin amploarea acțiunii, desfășurată pe mai multe planuri, cu conflict complex, la care participă numeroase personaje. Este roman **realist** prin: temă, structură (închisă), specificul secvențelor descriptive, realizarea personajelor, dar depășește modelul realismului clasic, balzacian, prin spiritul critic și polemic (parodic, ludic etc.) și prin elemente ale modernității.

Proza realist-obiectivă se realizează prin **narațiunea la persona a III-a,** iar viziunea „dindărăt" presupune existența unui **narator obiectiv, detașat**, care nu se implică în faptele prezentate, condiția impersonalității este însă încălcată prin comentariul unui estet. Naratorul **omniscient** știe mai multe decât personajele sale și, **omniprezent**, controlează evoluția lor ca un regizor universal. El plăsmuiește traiectoriile existenței presonajelor, dar acestea acționează automat, ca niște marionete.

Deși adoptă un ton obiectiv, naratorul nu este absent, ci comunică, prin postura de spectator și comentator al comediei umane, cu instanțele narative. Naratorul se ascunde în spatele măștilor sale, care sunt personajele, fapt dovedit de limbajul uniformizat.

Prin **temă** romanul este **balzacian** și **citadin**. Caracterul citadin este un aspect al **modernismului** lovinescian. **Frescă** a burgheziei bucureștene de la începutului secolul al XX-lea, prezentată în aspectele ei esențiale, sub determinare social-economică, imaginea societății constituie fundalul pe care se proiectează **formarea, maturizarea** unui tânăr, care înainte de a-și face o carieră, trăiește experiența iubirii șia relațiilor de familie. Roman al unei familii și istorie a unei moșteniri, romanul **este realist-balzacian** prin **motivul moștenirii și paternității**.

Titlul inițial, *Părinții Otiliei*, reflectă ideea balzaciană a paternității, pentru care fiecare dintre personaje determină cumva soarta orfanei Otilia, ca niște „părință". Autorul schimbă titlul din motive editoriale și plasează accentul la tehnica modernă a reflectării poliedrice, prin care este realizat personajul titular.

Romanul, alcătuit din **douăzeci de capitole**, este construit pe mai multe planuri narative, care urmăresc destinul unor personaje, prin acumularea detaliilor: destinul Otiliei, al lui Felix, al membrilor clanului Tulea, al lui Stănică etc. **Un plan** urmărește lupta dusă de clanul

Tulea pentru obținerea moștenirii lui Costache Giurgiuveanu și înlăturarea Otiliei Mărculescu. **Al doilea plan** prezintă destinul tânărului Felix Sima care, rămas orfan, vine la București pentru a studia medicina, locuiește la tutorele său și trăiește iubirea adolescentină pentru Otilia. Autorul acordă interes și **planurilor secundare**, pentru susținerea imaginii ample a societății citadine.

Succesiunea secvențelor narative este redată prin **înlănțuire** (respectarea cronologiei faptelor), completată prin **inserția** unor micronarațiuni în structura romanului. Unele secvențe narative se realizează scenic, prin dispunerea personajelor, prin spontaneitatea **dialogului** sau elocvența discursului, notarea gesturilor și vestimentației, ca în didascalii. Dialogul conferă verdicitate și concentrare epică. În proza realistă, **descrierea** spațiilor și a vestimentației susține impresia de univers autentic (mimesis), iar prin observație și **notarea detaliului semnificativ** devine mijloc de caracterizare indirectă a caracterelor.

Incipitul romanului realist fixează veridic **cadrul temporal** („într-o seară de la începutul lui iulie 1909") și **spațial** (descierea străzii Antim, a arhitecturii casei lui moș Costache, a interioarelor), prezintă personajele principale, sugerează conflictul și trasează principalele planuri epice. Finalul este închis prin rezolvarea conflictului și este urmat de un epilog. **Simetria incipitului cu finalul** se realizează prin descrierea străzii și a casei lui moș Costache, din perspectiva lui Felix, străinul din familia Giugiuveanu, în momente diferite ale existenței sale, adolescența, respectiv cu aproximativ 10 ani mai târziu, după război.

Pentru portretizarea personajelor, autorul alege **tehnica balzaciană** a descrierii mediului și fizionomiei pentru deducerea trăsăturilor de caracter. Portretul balzacian pornește de la caraterele clasice (avarul, gelosul etc.), cărora realismul le conferă dimensiune socială și psihologică, adugând un alt tip uman, arivistul. Romanul realist tradițional devine o adevărată comedie umană, plasând în context social **personaje tipice**. Tendința de generalizare conduce la realizarea unei **tipologii**: moș Costache - avarul iubitor de copii, Aglae - baba absolută, fără cusur în rău, Aurica -fata bătrână, Simion - dementul senil, Titi - debilul mintal, Stănică - arivistul, Otilia - cocheta, Felix- ambițiosul, Pascalopol - aristocratul rafinat. Tot din clasicism este luat și triunghiul amoros.

Romancierul depășește estetica realistă și pe cea clasică. O trăsătură a formulei estetice **moderne** este **ambiguitatea personajelor**. Moș Costache nu e un avar dezumanizat, nu și-a pierdut instinctul de supraviețuire, nutrește o iubire sinceră paternă pentru Otilia. El este o combinație între două caractere balzaciene: avarul - moș Grandet și tatăl - moș Goriot. Felix

nu e ambițiosul lipsit de scrupule, iar Stănică este și demagog al ideii de paternitate, escrosc, hoț și sentimental. Alt aspect modern (**naturalismul**) este interesul pentru procesel psihice deviante, motivate prin ereditate și mediu: alienarea și senilitatea. Simion reprezintă categoria estetică a grotescului, iar Titi, este o copie a tatălui său. Aurica, fata bătrână și rea, e o copie a mamei sale, lumea lor aflându-se sub semnul bolii, degradării morale reflectate în plan fizic.

Caracterizarea personajelor se realizează ca în romanul realist-balzacian, prin tehnica focalizării, în mod direct și indirect, excepție făcând portretul Otiliei, realizat prin **tehnici moderne**: **comportamentismul** și **reflectarea poliedrică**. Până în capitolul al XVI-lea Otilia este prezentată exclusiv prin comportamentism (fapte, gesturi, replici), fără a-i cunoaște gândurile sin perspectiva unică a naratorului. Această tehnică este dublată de reflectarea poliedrică a personalității Otiliei în conștiința celorlalte personaaje, ceea ce oferă ambiguitate personajului, iar în plan simbolic, sugerează enigma. Astfel, acesta este „fe-fetița" cuminte și iubitoare pentru moș Costache, fata exuberantă pentru Felix, femeia capricioasă pentru Pascalopol, o dezmățată pentru Aglae, o fată deșteaptă pentru Stănică și o rivală pentru Aurica.

Enigma Otiliei este un roman realist (balzacian) prin: prezentarea critică a unor aspecte ale societății bucureștene de la începutul secolului XX, motivul paternității și al moștenirii, structură, specificul secvențelor descriptive (observația și detaliul semnificativ, rolul vestimentației și al cadrului pentru caracterizare), realizarea unor tipologii, veridicitate, utilizarea narațiunii la persoana a III-a. Dar depășește modelul realismului clasic, prin spiritul critic și polemic, prin elemente de modernitate (ambiguitatea personajelor, naturalismul, tehnicile moderne de caracterizare) etc.

Cartea nunții - realism

Prin apariţia primului său roman, *Cartea nunţii*, în 1933, George Călinescu a anulat ideea lansată de Titu Maiorescu (1886) că un critic literar este incapabil să scrie proză de ficţiune, domeniu pe care el l-a abordat, aşa cum mărturiseşte, din cel puţin două motive: „pe de o parte de a mă recrea, pe de alta de a face un exerciţiu minor în vederea unei plănuite opere epice".

Se poate afirma că romanul *Cartea nunţii* are caracter autobiografic, întâlnirea tânărului doctor în litere, Jim, cu domnişoara Vera se aseamănă cu ceea ce relata soţia scriitorului, doamna Alice Vera Călinescu, despre prima sa întâlnire cu viitorul soţ: „Desigur că profesorul din faţa mea nu se gândise - atunci când, văzându-mă cu un număr al revistei «Bilete de papagal», m-a întrebat dacă citesc mult - că voi răspunde, gâtuită de emoţie, ca la şcoală, afirmativ, şi nici

că mă voi ridica în picioare şi voi începe să recit Scrisoarea III, când a vrut să afle dacă ştiu ceva versuri" (interviu acordat revistei „România literară", 1975).

Criticul literar Dumitru Micu apreciază că în această proză de ficţiune, Călinescu „se autoportretizează şi zugrăveşte ambianţa familială dintr-un mediu mic-burghez analog celui în care el însuşi îşi trăise adolescenţa".

Titlul, *Cartea nunţii*, defineşte latura lirică a romanului, care are ca **temă** centrală eternul sentiment de iubire ce se manifestă reciproc între tânărul proaspăt doctor în litere, Jim Marinescu şi absolventa de liceu Vera Policrat şi care se împlineşte prin căsătorie. În fond, primul roman călinescian reiterează eterna poveste de dragoste dintre doi tineri, care poate simboliza, prin opoziţie cu eşecul erotic al mătuşilor celibatare, o izbândă a schimbărilor înnoitoare în evoluţia societăţii. De altfel, Nicolae Manolescu socoteşte că această creaţie este un roman „al educaţiei sentimentale".

Tema romanului ilustrează, în principal împlinirea în plan erotic a cuplului Jim Marinescu şi Vera Policrat, apoi o radiografie a şcolii româneşti în perioada interbelică, în care accentul cade pe relaţia profesor-elev. Nu în ultimul rând, cartea reliefează, prin contrast, societatea modernă, în plin proces de civilizare care învinge definitiv colecţia de babe decrepite (ramolite) şi fete bătrâne sterile din „casa cu molii", care reprezintă familia ciudată, tributară unor dogme nefericite.

Romanul *Cartea nunţii* are o insuficientă substanţă epică, fiind **structurat** pe trei planuri care se întrepătrund şi se determină reciproc. Primul plan priveşte „poemul iubirii" şi căsătoria lui Jim cu Vera, al doilea plan conturează imaginea şcolii româneşti, relaţia profesor-elev în perioada interbelică şi, în sfârşit, aceeaşi epocă istorică este ilustrată din punct de vedere al înnoirilor, civilizaţiei şi progresului în plan social, economic, tehnologic etc.

George Călinescu este un **narator omniscient**, care ştie totul despre personaje, emite aprecieri asupra lor prin **naraţiunea la persoana a III**-a, conturând adevărate caractere, „într-o unitate canonică". Modalitatea narativă se remarcă, aşadar, prin absenţa mărcilor formale ale naratorului, de unde reiese şi trăsătura de **roman obiectiv**. Perspectiva temporală este **cronologică**, bazată pe relatarea evenimentelor în ordinea derulării lor, iar cea spaţială reflectă un spaţiu real, deschis, acela al caselor, străzilor, locurilor concrete din Bucureşti şi unul imaginar, închis, prin care se conturează trăirile interioare şi gândurile personajelor.

Romanul începe prin relatarea detaliată a stărilor provocate personajului principal, Jim, de disconfortul călătoriei cu trenul: tehnica detaliului înregistrează aspectul canapelelor, mirosul încins şi atmosfera sufocantă din compartiment, această descriere constituind şi incipitul romanului.

Subiectul este structurat în **20 de capitole**, fiecare purtând un titlu sugestiv pentru conţinutul acestuia, de la O sărutare în tren, ca simbol esenţial al sentimentului de iubire şi terminând cu Facerea lumii, sugerând perpetuarea speciei umane, prin „facerea" altei lumi, înnoitoare şi moderne care să se înalţe pe ruinele celei vetuste (perimate, învechite).

O sărutare în tren deschide romanul *Cartea nunţii* pentru a face cunoştinţă cu personajele principale. Tânărul Jim Marinescu se întoarce cu trenul de la Paris, unde susţinuse doctoratul în litere. În acelaşi tren, călătorea, tot spre Bucureşti, Vera Policrat, care avea „aerul unei adolescente, crudă încă, elevă de şcoală poate, deghizată în «domnişoară»„. Cititorul face cunoştinţă cu tânăra prin ochii lui Jim, întocmai cum, în celălalt roman, „Enigma Otiliei", Felix este cel care introduce în scenă personajele. Jim este, în această ipostază, personaj-martor.

Romanul *Cartea nunţii*, ca şi următorul (*Enigma Otiliei*), reuneşte trei teme interesante pentru umanitate - **iubirea, familia** şi **societatea** - prezentate realist şi obiectiv, naratorul omniscient şi omniprezent reuşind să transmită o radiografie realistă a mentalităţii şi structurii societăţii interbelice.

Romanul **iubirii** este reprezentat, în principal, de dragostea idilică, lirică dintre Jim şi Vera, care se construieşte încet şi solid, un aport important având şi puternica personalitate a lui Jim, faptul că independenţa sa l-a călăuzit în afara familiei care, altfel, i-ar fi anihilat voinţa, aşa cum se întâmplase cu Silivestru. Dezorientat la început, Jim simte în profunzime fiorul erotic şi se căsătoreşte cu femeia iubită, Vera, cu care formează un cuplu fericit, apt pentru procrearea unei mici fiinţe, „ce avea să strige în curând tulburătoarele vorbe tată şi mamă".

Jim cugetă la importanţa pe care o are „principiul universal al facerii", fără de care s-ar „produce moartea virtuală a generaţiilor", ar pieri viaţa de pe Pământ şi s-ar instala definitiv „întunericul fără margini şi fără sfârşit". Iubirea implică, aşadar, în mod obligatoriu şi funcţia de nuntire, de „facerea lumii", asumându-şi misiunea de a face posibilă succesiunea continuă şi perpetuă a generaţiilor în Univers. Dacă aventura pe care o avusese în tinereţe Silivestru şi-ar fi urmat cursul firesc, „ar fi avut cu toată probabilitatea conturul idilei lui Jim cu Vera" (Marian Papahagi).

Tot în tema iubirii se înscriu logodna Dorei cu tânărul aflat la studii în străinătate şi atenţia deosebită a Lolei pentru ofiţerul care-i făcea curte, dragostea ascunsă a Lisandrinei, care are curajul de a ieşi de sub tutela surorilor din casa cu molii. Ca un continuator simbolic al lui Jim, adolescentul Bobby simte primii fiori ai iubirii pentru o colegă de Ia alt liceu, „o tresărire necunoscută până atunci" şi visează pentru prima oară să sărute o fată „ca la cinematograf.

Compoziţional, *Cartea nunţii* este şi un roman de **familie**, realizat de George Călinescu în manieră balzaciană, evidenţiind ideea că, dacă relaţiile între membrii familiei sunt nocive, atunci întreaga societate, „lumea" se duce de râpă. Locatarii casei din str. Udricani formează o familie alcătuită din cele şapte mătuşi ale lui Jim, un unchi - Magdalina, Ghenca, Fira, Lisandrina, Agepsina, Caterina, Mali („fata Iachii şi mătuşa mătuşilor lui Jim"), Silivestru, precum şi „dom' Popescu", soţul Caterinei. Relaţiile fireşti între membrii unei familii ar fi însemnat să fie încurajată personalitatea fiecăruia, să fie sprijinită iniţiativa sau dorinţa fiecăruia, dar această „liotă de babe celibatare", care locuiesc în „casa cu molii" simbolizează „sterilitatea" şi degradarea morală a societăţii vetuste.

Cu siguranţă, Silivestru ar fi avut o viaţă frumoasă dacă n-ar fi fost „criticile şi răutăţile surorilor" care-l tulburaseră şi-l împiedicaseră să se căsătorească atunci când se îndrăgostise prima oară, dar şi acum, la maturitate, când voia să întemeieze o familie cu o colegă profesoară. El trăise atâta vreme sub autoritatea nocivă a părinţilor şi surorilor sale, încât îi era teamă să se desprindă de teritoriul natal: „Dacă toată familia l-ar fi aprobat şi susţinut şi l-ar fi chemat să-şi întemeieze căminul pe acelaşi loc, ar fi avut curaj", dar simţea în permanenţă „primejdia ostilităţii propriei familii".

Definind ambianţa dăunătoare şi distrugătoare a casei cu molii, Dumitru Micu afirma: „Edificiul cu pereţi igrasiosi în care ele vegetează, ca într-o tristă vizuină, ocroteşte un mod de existenţă propriu unor rânduieli anacronice balcanice, un climat moral perpetuat din epoca matriarhatului. Prin opoziţie, căsnicia celor doi tineri devine simbolul prefacerii înnoitoare, al instaurării lumii moderne pe ruinele celei vechi, al triumfului civilizaţiei asupra naturii primare". În familia Policrat, mama este mai îngrijorată de pierderea pisicii decât de starea ciudată a Verei. Camelia, sora mai mare a Verei, se poartă matern cu soţul ei, Emilian, relaţia lor fiind aceea dintre guvernantă şi „puiul" căruia-i dădea să mănânce „cu linguriţa din pilaf, ca unui copil".

Romanul *Cartea nunţii* ilustrează, prin contrast, obiceiuri, mentalităţi, scene din lumea învechită şi sufocantă reprezentată de locatarii „casei cu molii" şi activităţile pline de energie

şi vitalitate ale tinerei generaţii, simbolizate, în principal, prin Jim şi celelalte personaje aflate la începutul vieţii. „Casa cu molii" nu este o metaforă, ci defineşte cât se poate de realist atmosfera vetustă a locuinţei încărcate de obiecte mucegăite, ciobite, ruginite, pline de molii, omizi şi gândaci, care degajă un miros de rânced, de naftalină şi de colb. Când moştenesc casele de la Silivestru, Jim şi Vera „curăţă locul de molii, ridicând deasupra case noi, pentru oameni noi", cu ferestre mari şi mobilă modernă, iar în curtea părăginită au sădit gazon englezesc şi au construit o piscină.

Limbajul artistic anticalofil se caracterizează, în principal, prin tehnica detaliului, utilizată atât în descrierea caselor, a interioarelor, cât şi pentru marcarea trăsăturilor fizice, a îmbrăcămintei şi coafurii personajelor, constituind adesea un procedeu artistic de caracterizare. De pildă, este descrisă fiecare cameră locuită de femeile din „casa cu molii", înfăţişarea fiecărui erou în parte, din îmbinarea cărora reiese firea sau caracteristica dominantă a personajului respectiv.

Stilul colocvial defineşte limbajul artistic al romanului şi îndeplineşte funcţia de comunicare în sfera relaţiilor cotidiene dintre personajele romanului: „Taci, dom', obraznicilor, nemernicilor! Citeşte, dom'!"; „A văzut pe dracu'!"; „- Mă, Bobby, să ştii că ţi-o coace Ostrogotu!" etc. Lirismul romanului este susţinut prin declaraţiile de dragoste şi prin descrierea stărilor emoţionale ale personajelor: „tu trebuie să mă crezi pe mine... numai pe tine te iubesc!"; „Fie că strângerile furtive (furişe) de mâini şi sărutările chiar pe drum, în acel oraş îngăduitor de provincie, îi trăda ca îndrăgostiţi"; „în sala goală a sufletului ei orice vibraţie se propaga în fidruri dureroase".

În concluzie, romanul *Cartea nunţii* este mai mult un poem liric de iubire şi mai puţin un roman, este mai mult o „monografie a familiei văzută ca instituţie" (S. Damian). Finalul romanului este, aşadar, unul fericit şi deschis, ultima frază fiind o declaraţie de dragoste plină de patos a tinerei soţii: „-Jim, te iubesc ca pe nimeni pe lume!... Te iubesc fiindcă tu eşti tatăl copilului nostru!".

15. Mircea Eliade - modernism (*Maitreyi, Nuntă în cer*)

Maitreyi

Personalitate de tip enciclopedic, Mircea Eliade a desfăşurat o vastă activitate culturală, abordând domenii de activitate variate, dintre care se remarcă cel ştiinţific şi cel literar. Proza

sa, creată de-a lungul perioadei cuprinse între 1930 și 1980, contribuie la înnoirea literaturii române, remarcându-se printr-o notă de profundă originalitate. Aceasta prezintă trei coordonate principale: epicul pur, al autenticității și experiențelor trăite, proza mistico-fantastică, prezența fantasticului în banalitatea cotidiană.

Romanul *Maitreyi* apare în perioada interbelică în 1933 și ilustrează **epicul pur**, având drept model creația lui André Gide. **Tema** sa este iubirea, o cale de cunoaştere a tainelor universului, dar și o sursă inepuizabilă de suferință.

Geneza romanului se fundamentează pe experiența trăită de autor de-a lungul călătoriei sale în India, în 1928; obținând o bursă pentru a studia filosofia orientală cu celebrul profesor Dasgupta, se stabilește o vreme în casa acestuia, ocazie în care o cunoaște pe fiica sa, Maitreyi. Întâmplările din acea perioadă sunt consemnate într-un jurnal, ale cărui însemnări stau șa baza creației romanești.

Opera literară *Maitreyi* este un **roman modern, subiectiv**, cu caracter de **confesiune**, încadrându-se prezei eliadești a autenticității, a experienței trăite, de factură gidiană. **Procedeele moderniste** prin care se remarcă romanul lui Mircea Eliade sunt: ilustrarea conceptului literar de epic pur, de factură gidiană, elementele de aniliză psihologică, utilizarea monologuli interior, a introspecției, dar și utilizarea narașiunii la persona I, fapt ce conferă scrierii caracter subiectiv și autenticitate.

Perspectiva narativă este subiectivă și aparține **personajului-narator**, Allan, o ipostază textuală a autorului, care expune o experiență capitală a vieții sale, anume iubirea pătimașă pentru o indiancă.

Titlul romanului este reprezentat de un substantiv propriu, care enunță numele eroinei centrale, aceea care produce o schimbare radicală în destinul lui Allan, personajul-narator.

Secvențele narative sunt prezentate prin **înlănțuire. Reperele temporale** respectă principiul **cronologiei** și prezintă două coordonate: prezentul întocmierii scrierii raportat la consemnările trecute din jurnal și amintirile pe care acestea le declanșează, sondând memoria esențială a personajului-narator. **Spațiul** acțiunii este unul exotic, cu fundament real, fermecător pentru europenii care îl descoperă cu uimire și încântare, dublat de coordonata celui imaginar, al frământărilor cauzate de amintiri.

Incipitul romanului se află sub semnul incertitudinii: „Am șovăit atât în fața acestui caiet, pentru că n-am izbutit să aflu ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi. În însemnările mele din acel an n-am găsit nimic."

Narațiunea se constituie ca **un jurnal intim**, fiind scrisă la **persoana I**, ceea ce conferă textului caracter de **autenticitate**. Tânărul european de 24 de ani, Allan, relatează experiența indiană care i-a marcat destinul, punând în lumină trista sa poveste de iubire cu o indiancă, dar prezentând, în același timp, crâmpeie din specificul culturii asiatice.

Finalul romanului se află în concordanță cu **incipitul**, păstrând caracterul confesiv, printr-o frază cu încărcătură nostalgică: „Aș vrea să văd ochii Maitreyiei."

Allan îndeplinește rolul de **personaj-narator** al creației epice, cel care prin intermediul confesiunii, la persoana I, aduce în prezent o experiență unică a trecutului. El întruchipează **intelectualul analitic și lucid**, care se confruntă cu misterul civilizației indiene dominat de eros. Contradicțiile culturale îi relevă situații neașteptate, la care însă este capabil să se adapteze prin **superioritate intelectuală**. Venit în India în interes de serviciu, se confruntă cu o experiență unică și neașteptată. În raport cu sentimentul iubirii, eroul dezvăluie capacitatea sporită de **autoanaliză.**

Maitreyi este personajul principal feminin al romanului, a cărui fersonalitate este reconstituită doar din datele subiective oferite de personajul-narator. În raport cu acesta, ea întruchipează nucleul ecperienței inițiatice indiene a tânărului, îmbinând trăsături contrastante, de la naivitate și instinctualitate, la inteligență și rafinament.

Din punctul de vedere al **stilului**, romanul se remarcă prin existența elementelor specifice jurnalului intim, prezentând confesiunea amplă a tânăruluoi intelectual lucid, dornic de autocunoaștere. Stilul este direct, anticalofil. Predomină monologul interior, care relevă frământările unei conștiințe dominate de patima mistuitoare a erosului.

În legătură cu scrierea lui Eliade, criticul Eugen Simion afirmă că „Maitreyi" este „un roman viu, substanțial, cu o deschidere nouă spre problematica omului modern".

Nuntă în cer

Romanul *Nuntă în cer*, apărut în 1938 la București, se înscrie în proza erosului și face parte din literatura interbelică, Mircea Eliade ilustrând, o dată în plus, mitul iubirii și motivul

cuplului ca temă unică a acestei scrieri. George Călinescu vorbea despre „gidismul" primelor romane ale lui Eliade, în sensul că tinerii eroi se înalţă deasupra inhibiţiei erotice, se revoltă împotriva normelor morale impuse de societate. Îndrăgostiţii lui Mircea Eliade trăiesc experienţe-limită, stabilesc relaţii profund umane în zona erotică, sunt expansivi şi descătuşaţi de prejudecăţi.

Romanul erotic *Nuntă în cer*, de Mircea Eliade, ilustrează **mitul Androginului** (sau al Hermafroditului), celebru în Grecia antică şi simbolizează ideea unităţii primordiale a făpturii omeneşti. Cuvântul „androgin" vine de la grecescul „aner, andros", care înseamnă „bărbat" şi de la grecescul „gyne", însemnând „femeie", sensul întregului cuvânt fiind acela de „bărbat-femeie" ca fiinţă unică şi completă. Androgin, personaj mitologic, era fiul lui Hermes, mesagerul Olimpului şi călăuză a spiritelor către moarte şi al Afroditei, zeiţa frumuseţii, a armoniei şi a dragostei care învinge orice piedici. Salmakis, nimfa lacului, s-a îndrăgostit nebuneşte de frumosul Androgin, care o respinge. Cuprinsă de disperare, femeia l-a înlănţuit cu braţele şi a refuzat să se desprindă de trupul iubitului, implorându-i pe zei să-i unească pentru vecie într-o singură fiinţă. Zeii se înduplecă, dar noua făptură bisexuală era o fiinţă perfectă, deoarece unea forţa bărbătească şi farmecul feminin într-o creatură excepţională, ce rivaliza cu zeii înşişi. Zeus s-a opus alungării din Olimp a acestei fiinţe ideale şi a pedepsit-o tăind-o în două cu fulgerul său, anulându-i astfel perfecţiunea. De atunci, cele două jumătăţi au devenit fiinţe separate, bărbatul şi femeia, care aleargă necontenit prin lume, căutându-se unul pe celălalt. Mitul Androginului este o legendă mitologică străveche, prin care se explică, alegoric, atracţia erotică pe care o exercită – reciproc – bărbatul şi femeia. Dragostea ideală se împlineşte numai atunci când cele două jumătăţi care se potrivesc perfect se regăsesc, existând, în acest sens şi o sintagmă proverbială, aceea de a-ţi afla „sufletul-pereche".

Mircea Eliade ilustrează în acest roman erosul şi mitul Androginului pentru a reface unitatea şi plenitudinea fiinţei umane prin comuniune erotică, dorind să reconstituie unitatea primordială a spiritului uman şi fiind convins că „perfecţiunea umană înseamnă unitate fără fisuri" (Mircea Eliade – Mefistofel şi androginul). Înaintea lui Mircea Eliade, tema androginiei apare la Mihai Eminescu, în nuvela Avatarii faraonului Tla, unde protagonistul cunoaşte, într-una dintre întrupările sale, un demon care se numeşte ambiguu Cezar sau Cezara, respectând dorinţa omului de a-şi căuta jumătatea originară. (Doina Ruşti – Dicţionar de teme şi simboluri din literatura română)

Principala coordonată a operei *Nuntă în cer* este **erosul**, care se manifestă ca dimensiune esenţială a experienţei omeneşti, ca sentiment copleşitor al sufletului, ca trăire limită.

Ca orice roman, *Nuntă în cer* este o specie epică în proză, cu acţiune complexă, cu puternice conflicte şi o complicată intrigă, în care sunt implicate personaje bine individualizate şi construite **modern** de Mircea Eliade. Principalul mod de expunere este **naraţiunea confesivă** (cu caracter de confesiune) la persoana I, iar eroii se conturează direct prin descriere şi indirect, din propriile fapte, gânduri şi vorbe, prin dialog**, monolog interior** şi **introspecţie auctorială**.

Modalitatea narativă fundamentează **epicul pur** cu un singur plan de acţiune şi dominat de **luciditatea analitică** a fiecăruia dintre cei doi naratori-personaj, ilustrând senzualitatea ca pe o experienţă de cunoaştere metafizică. Compoziţia narativă se remarcă prin **autenticitatea** confesiunii la **persoana I**, sub forma monologului adresat, în care naratorii se confundă până la identificare cu protagoniştii lucizi şi analitici privind experienţa trăită şi chinuiţi permanent de incertitudini.

Perspectiva narativa unică este **modernă** şi defineşte punctul de vedere al fiecărui narator-personaj, **autodiegetic**, de unde reiese implicarea acestuia în evenimente, până la substituirea lui de către protagonist. Situaţia diegetică (discursul narativ) implică anumite trăsături gramaticale şi semantice ale textului, reprezentate de verbe şi pronume la persoana I, focalizarea internă „ împreună cu „„ frecvenţa monologului interior/ adresat, organizarea subiectivă a secvenţei temporale, toate acestea argumentând caracterul subiectiv al romanului.

Perspectiva psihologică este realizată prin mijloacele de analiză a conştiinţei şi procesele psihologice ale personajelor, naratorii autodiegetici apelând la **dialog, monolog interior, autointrospecţie, flashback, retrospecţie, cuvinte cu valoare de simbol, observaţie atentă şi profundă a conştiinţei personajelor** etc.

Instanţele comunicării sunt reprezentate de concepţiile autorului despre iubire, de relatările naratorilor privind experienţa trăită, ei identificându-se total cu personajele, care transmit naratarului emoţiile, sentimentele şi permanenta nelinişte a incertitudinii. **Perspectiva temporală** este discontinuă, bazată pe alternanţa temporală a evenimentelor trăite în timp obiectiv (real) cu a celor relatate în **timp subiectiv** (psihologic), atunci când cei doi eroi îşi

împărtăşesc reciproc propria povestea de iubire. În discursul narativ se manifestă, aşadar, dislocări epice sub formă de **flashback** şi **analepsă**, cronologia evenimentelor fiind inversată.

Perspectiva spaţială reflectă un **spaţiu real deschis**, Bucureşti, Italia etc., dar mai ales un **spaţiu imaginar închis**, al frământărilor, chinurilor şi zbuciumului din conştiinţa şi sufletul protagoniştilor-naratori. Romanul este un monolog liric, deoarece eroii se destăinuie, se analizează cu luciditate, zbuciumându-se între certitudine şi incertitudine în plan erotic, se confesează introspectând cele mai adânci zone ale conştiinţei, în căutarea permanentă a iubirii, ca sentiment exclusiv al existenţei umane.

Titlul *Nuntă în cer* sugerează ideea că iubirea perfectă înseamnă predestinare, regăsirea jumătăţii-pereche, refacerea făpturii primordiale unice (mitul Androginului) dincolo de lumea reală, în universul spiritului. Omul este dator să caute marea iubire, să se pregătească pentru ea ca să fie demn şi capabil de a face faţă exigenţelor pe care i le impune acest sentiment eminamente uman. Comuniunea erotică este sinonimă cu unirea deplină, desăvârşită, în care se contopesc bărbatul şi femeia. Ca ideal erotic, nunta veşnică este posibilă numai în cer, unde sufletele se împletesc în eternitate: „noi amândoi nu suntem din lumea asta, nu ne putem împotrivi destinului care ne-a ales unul altuia pentru o altfel de nuntă".

Cei doi bărbaţi sunt învinşi de incandescenţa iubirii totale şi se prăbuşesc din cerul pasiunii, ispăşind fiecare în felul lui păcatul neputinţei: Hasnaş, resemnat, se recăsătoreşte în scopul declarat de a avea urmaşi, iar scriitorul Mavrodin refuză perpetuarea pentru a-şi apăra creaţia artistică. Romanul lui Mircea Eliade este o confesiune lirică şi lucidă, ca o redempţiune (mântuire, izbăvire) a nefericirii celui ce a fost pedepsit de a rămâne singur.

Romanul *Nuntă în cer* are un motto biblic din „Corinteni, I; 13, 12": „…Acum vedem ca prin oglindă, în ghicitură, atunci însă, faţă către faţă; acum cunosc în parte, dar atunci voi cunoaşte pe deplin…", exprimând sugestiv ideologia prozei erotice a lui Mircea Eliade. Romanul are o singură eroină feminină, Ileana, care întâlneşte două versiuni erotice, concretizate prin cei doi bărbaţi ce par a fi în opoziţie ideatică, deoarece unul doreşte să obţină de la ea exact ceea ce respinsese celălalt. Fiecare dintre cei doi eroi îşi povesteşte experienţa erotică celuilalt, astfel fiecare dintre ei este, pe rând, personaj-narator.

Acţiunea romanului este plasată în Bucureştiul de altădată, cadru des întâlnit în opera literară a lui Eliade, întrucât el consideră că „orice loc natal constituie o geografie sacră. Pentru cei care l-au părăsit, oraşul copilăriei şi adolescenţei devine totdeauna un oraş mitic. Bucureştiul este, pentru mine, centrul unei mitologii inepuizabile". (Mircea Eliade – Încercarea labirintului,

1978). Despre Bucureştiul prezent în proza lui Eliade, oraş plin de semne misterioase, Eugen Simion afirmă că este un „adevărat centru iniţiatic", unde cuplurile de îndrăgostiţi sunt ipostaze ale aceluiaşi mit al Omului reîntregit, unic şi puternic, format din bărbatul şi femeia contopiţi prin iubire.

Romanul conţine două experienţe erotice în care sunt implicaţi doi bărbaţi (Mavrodin şi Hasnaş) şi o singură femeie (Ileana/Lena), drama iubirii fiind provocată, pe rând, de respingerea ori de nevoia de maternitate a soţiei, care nu concordă cu dorinţele bărbaţilor. Ca formulă estetică, Eliade apelează la intervertirea (inversiunea) epică situaţiilor diegetice, prima povestire erotică fiind, ca succesiune temporală, ultima şi avându-l ca narator-personaj pe Andrei Mavrodin. A doua experienţă amoroasă o trăise naratorul-personaj Barbu Hasnaş şi se petrecuse, din punct de vedere cronologic, înaintea celei relatate de Mavrodin. Protagonista ambelor idile trăieşte drama distonantei (dezacord) erotice: Hasnaş îşi dorea un urmaş, dar Lena era prea tânără şi nepregătită să devină mamă, iar Mavrodin respinge cu intransigenţă dorinţa de maternitate a Ilenei. Aşadar, drama femeii este cauzată de neconcordanţa temporală a iubirii, de faptul că a întâlnit în ordine inversă bărbatul potrivit cu aspiraţiile ei faţă de momentul favorabil pentru împlinirea acestor năzuinţe.

Primul personaj-narator este Andrei Mavrodin, care îi destăinuie lui Hasnaş concepţia sa iniţială despre iubire, când credea că „niciun bărbat nu s-ar sacrifica pentru un amor", dar atunci când se îndrăgosteşte, la rândul lui, consideră că „e un destin […] care decide, fără ştirea şi în absenţa noastră, pentru o viaţă întreagă". O întâlnise pe Ileana în casa unui prieten arhitect, relatează Mavrodin, „într-o zi cenuşie de iarnă, […] 8 ianuarie; îmi amintesc perfect data".

Ca şi Allan, Mavrodin este un **personaj lucid**, dornic de a-şi analiza cu minuţiozitate stările, trece în revistă toate detaliile acelei după-amieze, când nimic nu prevestea viitoarea relaţie erotică. Atunci când îi fusese prezentat Ilenei, lui Mavrodin nu i s-a părut „prea frumoasă", căci „fruntea înaltă şi tâmplele uşor arcuite" precum şi părul de un castaniu stins o făceau să pară „mai severă". Cu toate acestea, „ochii foarte mari şi nelămuriţi, gura ei vastă, strivitoare" îl impresionează puternic, deşi întreaga ei înfăţişare îi dădea un aer de Maria sau Lucia, nicidecum nu semăna cu numele pe care îl avea, Ileana.

Personaj analitic şi dornic de certitudini, protagonistul insistă asupra detaliilor legate de prima întâlnire cu Ileana, deoarece „dragostea şi tot ce poartă ea cu sine – suferinţă, jertfă, rodire – mi se pare a fi încă lucrul cel mai puţin înţeles şi prea vag cunoscut". Ca şi Allan din romanul Maitreyi, Mavrodin nu poate determina exact momentul în care se lăsase prins de farmecul

femeii, „vraja aceea fără început şi fără timp…”, amintindu-şi numai „de dansul acela nesfârşit”.

Impresionat de experienţa de iubire a lui Mavrodin, Barbu Hasnaş simte nevoia să-i destăinuiască acestuia propria poveste de dragoste întâmplată mai demult, cu „vreo opt-nouă ani” înainte, întrucât poate că o să-l inspire într-un viitor roman. Ceea ce-l uimeşte pe Hasnaş este faptul că i se pare că iubirea lui „seamănă cu tot ce ţi se povesteşte despre dragoste. Dar poate că de data aceasta seamănă într-adevăr”.

Ca personaj-narator, Hasnaş îşi începe confesiunea din vremea în care era un tânăr student de 24 de ani şi urma studii de inginerie în Franţa, pentru care un unchi îi trimitea lunar o bursă modestă, care-i ajungea „exact cât să-mi duc zilele”. Fiind pasionat de cariera de ofiţer, tânărul Barbu Hasnaş se înrolează voluntar împreună cu alţi studenţi români din Franţa, întrucât izbucnise Primul Război Mondial.

Confesiunea lui Hasnaş are loc după opt ani de la întâmplările relatate, aşadar în timp subiectiv, declanşate fiind de memoria involuntară afectivă, deşi „memoria pasională nu e o calitate bărbătească”: „E drept, mi-aduceam mereu aminte că am iubit, că singura femeie pe care o iubisem cu adevărat a fost Lena. Amănuntul acesta nu l-am putut niciodată uita: că am cunoscut dragostea şi că toate aventurile în care mă implicam nu erau decât episoade trecătoare”.

În romanul *Nuntă în cer* se manifestă ideea timpului subiectiv, ca influenţă a lui Andre Gide, modalitate prin care naratorul relatează fapte şi întâmplări petrecute cândva, aduse în prezent prin memorie involuntară sau afectivă şi prezentate într-o viziune subiectivă, sentimentele, trăirile fiind evocate dintr-un alt unghi de percepţie. Ideea iubirii profunde este surprinsă prin prisma celor doi eroi care-şi rememorează, confesându-se, concepţiile, stările şi sentimentele de dragoste aşa cum le apar după o perioadă mai scurtă sau mai lungă de timp. Interesant este faptul că cele două versiuni succesive ale idilei ar părea că stau în opoziţie, deoarece fiecare dintre cei doi bărbaţi pe care îi iubise femeia dorise să obţină de la ea exact ce respinsese celălalt.

Barbu Hasnaş voise copii, dintr-un instinct al perpetuării, înscriindu-se astfel în banalul realului cotidian, iar Andrei Mavrodin, scriitorul, având aspiraţii spirituale, refuză femeii dorinţa ei, simplă şi umană de a avea copii. Totuşi, cele două concepţii opuse ale eroilor se întâlnesc în aceeaşi iubire posesivă şi pătimaşă faţă de femeia de care – fiecare dintre ei – se îndrăgostise

pe viaţă. De fiecare dată, femeia găseşte forţa interioară de împotrivire, căci, de fiecare dată, ea este cea care desface legătura, dispărând definitiv din viaţa lor şi închizându-se enigmatic în sine.

În concluzie, în proza lui Mircea Eliade, Erosul reprezintă însăşi substanţa narativă a romanelor *Maitreyi* şi *Nuntă în cer*. Nefiind adeptul fragmentului, prozatorul reface în opera sa spiritul totalităţii, dragostea fiind înţeleasă ca un act integral, ca un proces al reîntregirii umane prin făptura nou creată din fuziunea bărbatului cu femeia – recompunând perechea ideală.

16. Vasile Voiculescu - tradiționalism (*În Grădina Ghetsemani*, *Sonetul CLXX*)

În Grădina Ghetsemani

Tradiționalismul este curentul literar apărut la începutul secolului al XX-lea și dezvoltat de-a lungul perioadei interbelice. Aceasta se remarcă prin prețuirea profundă a valorilor tradiționale ale spiritualității românești. În literatura română, apar trei nuclee tradiționaliste: sămănătorismul, poporanismul și gândirismul, toate promovând valoarea tradiției și a autohtonului. Trăsăturile generale ale curentului sunt: valorificarea spiritului național, prețuirea mediului rural, ca vatră a spiritualității, refuzul citadinului și preferința pentru descrierea satului, idealizarea universului rural și a țăranului român, determinarea unor surse inepuizabile de inspirație, anume folclorul și istoria, refuzul influențelor străine.

Vasile Voiculescu este un scriitor reprezentativ al perioadei interbelice, având o bogată activitate literară, abordând toate cele trei genuri. Creația sa lirică, compusă în cea mai mare parte în perioada interbelică, se înscrie curentului literar **tradiționalism, de factură gândiristă**.

În debutul primului său volum de versuri (*Poezii*, 1916, Voiculescu oferă o definiție originală poeziei, considerată „floarea albă, strălucită, ce nu înflorește decât la viul soare al cugetării”. Astfel, nota de inedit a liricii sale o constituie meditația asupra condiției umane bazată pe motive biblice.

De-a lungul evoluției poetice către maturitatea deplină, Voiculescu apelează la elemente sămănătoriste pentru a descrie frumusețea universului rustic. Dedică un întreg volum (*Din țara zimbrului*) luptei ostașilor români în Primul Război Mondial, reiterează cunoscute motive biblice într-o modalitatea de exprimare originală și completează, din admirație pentru „Marele Will”, cele 154 de sonete shakespeariene cu încă 90 de poeme.

Poezia *În Grădina Ghetsemani* face parte din volumul *Pârgă*, publicat în 1921. Apariția acestuia marchează definirea originalității poetului Vasile Voiculescu, prin înnoirea modalității de a scrie. Scenele și motivele biblice sunt concepute ca alegorii ale neliniștii omului în aspirația către absolut, dar și ca puncte de plecare pentru meditațiile asupra condiției umane.

Sursa de inspirație a poeziei se află în Evanghelia după Luca. Sfântul care consemnează momentul ultimei rugăciuni Cristice în libertate: „<<Părinte, de voiești, treacă de la Mine acest pahar...Dar nu voia Mea, ci voia Ta să se facă>>! Iar El, fiind în chin de moarte, mai stăruitor se ruga. Și sudoarea Lui s-a făcut ca picături de sânge care picurau pe pământ." (Luca 22, 40-45).

Ideea centrală a poeziei se bazează pe motivul biblic al rugăciunii lui Iisus în Grădina Ghetsemani, prezentând **dualitatea uman-divin** a Celui care unește contrariile. Prin generalizare, creația lirică prezintă confruntarea specific umană între trup (partea materială, perisabilă) și suflet (fărâma de eternitate care înalță spiritual fiecare individ).

Titlul este un **reper spațial**, care fixează locul de rugăciune, anume Grădina Ghetsemani (termen preluat din ebraică, însemnând „grădina unde se presau măslinele"). Este un spațiu simbolic al suferinței, al luptei interioare.

Poezia este alcătuită din **patru catrene** structurate pe **două planuri**: interior, redând zbuciumul interior al Mântuitorului și exterior, planul naturii, aflat în concordanță cu suferința Celui care se roagă.

Prima secvență lirică reliefează natura umană a lui Iisus, în „luptă cu soarta", trăsătură specifică oricărui muritor. „Paharul" care trebuia primit, numit tot metaforic, ulterior, „grozava cupă", reprezintă păcatele omenirii, pe care Fiul lui Dumnezeu este nevoit să și le asume pentru a absolvi omenirea de păcatul originar.

În momentul rugii din grădină, latura Sa umană este accentuată, iar zbuciumul interior al Mântuitorului derivă din frica de ceea ce va urma, de suferință și moarte. Această teamă este redată printr-o imagine picturală deosebit de sugestivă: „Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotrivea întruna./ Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul." Împotrivirea definește, de fapt, lupta cu Sine sau cu destinul. Epitetele cromatice „de sânge" și „alb", aflate în contrst, sugerează natura dual om-divinitate (terestrul și cosmicul).

Zbuciumul sufletesc capătă proporții hiperbolice: „Și amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna”. Jalea cu accente metafizice străbate întreaga natură, fiind percepută și de Tatăl Ceresc din „slăvi”.

Imaginea vizuală din primul catren este completată în cea de-**a doua secvență lirică:** în timp ce Iisus „căzut pe brânci în iarbă” luptă cu Sine, „o mână nendurată” coboară din cer pentru a-I oferi „grozava cupă”, metaforă care semnifică păcatele omenirii. Deși latura umană este cuprinsă de o „sete uriașă”, spiritul nu vrea să accepte „infama băutură”, care cauzează moartea.

În aparență, băutura pare „de miere” și „dulceață”, atrăgându-L pe însetat; în esență, ea este „veninul groaznic” pe care Omul îl refuză prin gestul „încleștării fălcilor”. Versul „Bătîndu-se cu moartea uitase de viață!” concentrează drama produsă de permanentul conflict între spirit și trup.

În **ultima secvență lirică** se face trecerea de la planul interior la cel exterior. Natura preia zbuciumul, frământările lui Iisus, tragismul sporind în intensitate: „...fără tihnă se frământau măslinii/ Păreau că vor să fugă din loc, să nu-L mai vadă...”. În „vraiștea grădinii”, replică terestră a Edenului din care a fost izgonit Adam, apare sugestia morții: „ulii de seară” care „dau roată după pradă”.

Întreaga poezie este o transpunere estetică a consemnării biblice. Grădina, care poate semnifica întregul univers terestru, este locul propice meditației. Printre măslini, simboluri pentru pace și iubire, Iisus - Omul are o ezitare în a înfrunta suferința și moartea, chiar dacă latura Sa divină este conștientă că misiunea de a absolvi omenirea de păcate trebuie dusă la bun sfârșit.

Din punct de vedere **stilistic,** poezia este dominată de sobrietate, simplitate, concizie; ea se axează pe metafora „cupei” cu otravă, numită „paharul”, „infama băutură”, „veninul groaznic”. Apar în text epitete semnificative care descriu zbuciumul interior: „sudori de sânge”, „amarnica-i strigare”„ „mâna nendurată”, „sete uriașă” etc., și comparația „chipu-i alb ca varul”. Verbele sunt, în cea mai mare parte, la timpul imperfect („lupta”, „nu primea”, „ducea”, „sta” etc.), care indică o acțiune începută în trecut și neterminată și sugerează permanența.

„Poet religios, hrănit din substanța Evangheliilor, cărora am văzut că le-a împrumutat forma alegoriilor și a parabolelor, dar și aceea a Vechiului Testament (...), Vasile Voiculescu a reprezentat după 1920 un moment liric caracteristic”. (Tudor Vianu)

Sonetul CLXX

Sonetele lui Vasile Voiculescu, grupate în volumul *Ultimele sonete închipuite ale lui William Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu* (1964), le continuă pe cele ale lui Shakespeare, de la numărul 154, începând cu textul numerotat *CLV* până la *CCXLIV*. Vasile Voiculescu aduce un omagiu marelui scriitor englez, în sonetul al nouăzecilea: „Stric oare faimei tale? Îngăduie să-ți spun,/ Oceanule de geniu ce-neci chiar și uitarea./ Cine-ar putea, cu atâta mai mult un biet nebun,/ Și în ce chip pe lume, să pângărească marea?/ Ți-am bântuit viața, eu, bădăranul Will;/ Nu am putut ajunge năprasnica-ți mărire!"

Poezia se constituie ca un elogiu adus cuvântului întemeietor de lume, nemuririi divine care a iscat frumusețea universului: „Sămânța nemuririi, iubite, e cuvântul,/Eternul se ascunde sub coaaja unei clipe,/ Ca-n oul ce păstrează un zbor înalt de-aripe,/ Pân ce-i sosește timpul în slăvi să-și ia avântul". Solia adusă se Fiul Omului pare un semn premonitoriu pentru viitorul benefic al ființei umane. „Vulturul iubirii" este metafora perfectă pentru principiul teandric , după care omul își va schimba condiția umană în momentul în care va crede în Dumnezeu cu adevărat și se a înscrie într-un principiu novator al spiritualității înalte.

Trecerea omului la un alt stadiu al spiritualității este bine conturată de eul liric aflat în căutarea absolutului în ordine divină:„Egali în frumusețe și-n genii de o seamă/ Am descuiat tărâmul eternelor idei;/ Supremelor matrițe redați, care ne cheamă/ Din formele căderii, la pură-ntâietate,/ Să ne topim în alba, zeiasca voluptate." Acest moment este savurat cu plăcerea plenară a trăirii: rangul ființei umane se va schimba de la condiția de muritor la aceea de ființă care stăpânește marginile eternității. Paradisul imaginat de poet este de natură imaterială, fiind înscris într-o idealitate ce depășește granițele materiei și o ajută să treacă într-un domeniu necunoscut oamenilor, într-un univers metafizic perfect, insondabil.

Această resurescție a gândirii umane se ascunde în fiecare clipă scăpată din cadastrul universal, devine un principiu unic al lumii văzute ca o eternitate a formelor nonmateriale. Poetul descoperă eternitatea din „coaja unei clipe", prin care înscrie întreaga lume într-o dimensiune temporală perpetuă.

Teme și motive ale *Sonetului CLXX*:

- lumea structurată după un **principiu unic**, al picăturii mai mici, înglobate într-o sferă adimensională, infinită: trecerea de la principiul superior la cel inferior se remarcă prin acestă „coajă" a clipei eterne, care devine secundă trecătoare pentru om;

- **transcendența ființei umane** într-un alt domeniu al cunoașterii și al existenței materiale;

- posibilitatea ca, prin iubire, omul să-și redobândească o **condiție arhetipală pierdută** de multă vreme;

- lumea înscrisă în matrice perfecte, capabile, totuși, printr-un efect de tunel, printr-o depășire a cenzurii transcendente, să genereze „schimbarea la față" a umanității.

17. Marin Preda - realism (*Moromeții, Cel mai iubit dintre pământeni*)

Moromeții

Pregătit de proza scurtă care prefigurează motive, întâmplări și personaje, primul roman al lui Marin Preda, *Moromeții*, este alcătuit din două volume, pubilcate la 12 ani distanță, în 1955, respectiv 1976.

Deși problematica și modalitatea artistică a celor două volume diferă, romanul este unitar, deoarece reconstituie imaginea satului românesc dintr-o perioadă de criză, în preajma celui de-al Doilea Război Mondial. Sunt înregistrate transformările vieții rurale, ale mentalităților și ale instituțiilor, de-a lungul unui sfert de secol, și se impune o tipologie nouă în proza românească.

Romanul prezintă destrămarea, simbolică pentru gospodăria țărănească, a unei familii de țărani dintr-un sat din Câmpia Dunării, Siliștea-Gumești.

Titlul așază **tema familiei** în centrul romanului, însă evoluția și criza familiei sunt simbolice pentru transformarea satului românesc al vremii. Astfel că, romanul unei familii esti și, așa cum afirmă Nicolae Manolesc, un roamn al deruralizării satului, o frescă a vieții rurale dinaintea și după cel de-al doilea Război Mondial.

O altă temă este **criza comunicării**, absența unei comunicări reale între Ilie Moromete și familia sa. **Tema timpului** viclean, nerăbdător, relația dintre individ și istorie, nuanțează **tema socială**. Eugen Simion consideră drept temă centrală „libertatea morală în luptă cu fatalitățile istoriei".

Perspectiva **naratorului obiectiv** se completează prin cea a **reflectorilor** (Ilie Moromete în vol I și Niculae în vol. II), ca și prin cea a **informatorilor** (personaje-martori ai evenimentelor, pe care le relatează ulterior altora, de exemplu, al lui Parizianu despre vizita lui Moromete la băieți, la București). Efectul este **limitarea omniscienței**.

În ceea ce privește primul volum, acesta este structurat în **trei părți** și prezintă o acțiune concentrată, care se desfășoară pe parcursul unei veri, cu trei ani înainte de izbucnirea războiului. **Prima parte**, de sâmbătă seara până duminică noaptea, conține scene care ilustrează monografic viața ruralp: cina, tăierea salcâmului, întânirea duminicală din Poiana lui Iocan, hora etc. **Partea a doua** se derulează pe parcursul a două săptămâni, începând cu plecare lui Achim cu oile, la București. **Partea a treia**, de la seceriș până la sfârșitul verii, se încheie cu fuga feciorilor. Cele trei părți conferă echilibru compoziției. Fiecare parte începe cu o prezentare de ansamblu: masa, prispa, secerișul. **Simetria** compozițională este dată de cele două referiri la tema timpului, în primul și în ultimul paragraf al volumului. La început, aparent îngăduitor, „timpul era foarte îngăduitor cu oamenii", pentru ca enunțul final „timpul nu mai avea răbdare" să modifice imaginea timpului, care devine necruțător și intolerant.

Un triplu **conflict** va destrăma familia lui Moromete. Mai întâi este dezacordul dintre tată și cei trei fii ai săi din prima csătorie: Paraschiv, Nilă și Achim, izvorât dintr-o modalitate diferită de înțelege lumea și de a-i prețui valorile (pământul, banii). Cel de-al doilea conflict izbucnește între Moromete și Catrina, soția lui. Moromete vându-se în timpul secetei un pogon din lotul soției, promițîndu-i acesteia, în schimb, trecerea casei pe numele ei, dar amână îndeplinirea promisiunii. Nemulțumită, aceasta își găsește refugiul în biserică, iar, ulterior, în al doilea volum, îl părăsește pe Ilie, aflând de promisiunea făcută de acesta băieților, la București. Al treilea conflict se desfășoară între Moromete și sora lui, Guica, care și-ar fi dorit ca fratele ei, rămas văduv să nu se recăsătorească, iar ea să fi rămas în casa lui, ocupându-se de gospodărie și copii. Căsătoria lui Ilie cu Catrina aprinde ura surorii, care o va transmite celor trei fii ai lui Moromete.

Un alt conflict, secundar, este acela dintre Ilie și fiul cel mic, Niculae. Copilul dorește să meargă la școală, însă tatăl nu vrea să plătească taxele. În al doilea volum, acest conflict trece pe primul plan, pentru că tatăl și fiul ilustrează două mentalități diferite.

Acțiunea primului volum se desfășoară pe mai multe **planuri narative**. În prim-plan se află familia Moromete, o familie numeroasă, măcinată de nemulțumiri mocnite. Planurile secundare completează acțiunea romanului, conferindu-i caracterul de frescă socială: boala lui Boțoghină, revolta țăranului sărac Țugurlan, familia chiaburului Tudor Bălosu, dragostea dintre Polina și Birică, discuțiile din Poian lui Iocan, rolul instituțiilor și al autorităților în satul interbelic.

Există în roman câteva secvențe narative de mare profunzime. **Scena cinei**, considerată de Ovid Crohmălniceanu „prima schiță a psihologiei Moromeților", dezvăluie adevăratele relații dintre membrii familie prin așezarea în jurul mesei, sugerând astfel evoluția ulterioară a conflictului, iminenta destrămare a familiei. O altă secvență epică cu valoare simbolică este aceea a **tăierii salcâmului.** Ilie taie salcâmul pentru a achita o parte din datoria familiei, fără a vinde pământ sau oi. Tăierea salcâmului, duminică în zori, în timp ce în cimitir femeile își plâng morții, prefigurează destrămarea familiei, prăbușirea satului tradițional, risipirea iluziilor lui Moromete. Odată distrus arborele sacru, *axis mundi* lumea Moromeților își pierde sacralitatea, iar haosul se intalează treptat.

Scenele în care sunt prezentate aspecte din viața colectivă se constituie într-o adevărată monografie a satului tradițional: hora, călușul, întâlnirile duminicale, serbarea școlară, secerișul, treierișul. Una dintre cele mai reprezentative scene este cea a **secerișului.** Scena este înfățișată original, mișcările, gesturile, pregătirea și plecarea la câmp integrându-se într-un fel de ritual străvechi. Secerișul e trăit în același fel de întregul sat, într-un ceremonial mitic specific colectivităților tradiționale.

Ampla frescă a satului românesc, romanul surprinde numeroase **personaje reprezentative** pentru diferite categorii sociale, tipuri umane sau teme înfățișate și impune o tipologie nouă.

În centrul romanului stă familia Moromeților, iar axul ei este Ilie Moromete, **personaj** cu un destin simbolic pentru satul tradițional. Personaj exponențial, prototip al țăranului patriarhal, al cărui destin exprimă moartea unei lumi, „cel din urmă țăran" reprezintă concepția tradițională față de pământ și de familie. Criza satului arhaic se reflectă în conștiința acestui personaj confruntat, tragic, cu legile implacabile ale istoriei, cu timpul nerăbdător. Drama paternității este grefată pe contextul social-istoric, care aduce schimbarea ordinii cunoscute a lumii. Banul este noua valoare care o înlocuiește pe cea tradițională, pământul, și în același timp impune un nou mod de viață.

Limbajul prozei narative se remarcă prin limpezimea, naturalețea și precizia stilului, oralitatea, lipsa podoabelor, îmbinarea stilului direct și indirect, stilul indirect liber, textul și subtextul ironic.

Moromeții este un roman al deruralizării satului. Criza ordinii sociale se reflectă în criza valorilor morale, în criza unei familii, în criza comunicării, fapt ce face ca romanul unui destin, al unei familii să devină un roman al colectivității, al civilizației sancționate de istorie.

Cel mai iubit dintre pământeni - roman postebelic, subiectiv

Cel mai iubit dintre pământeni este publicat în 1980, cu puțin timp înainte de moartea autorului și repezintă o frescă impresionantă a episodului comunist și a universului concentraționar din anii '50.

Este considerat de Eugen simion un „**roman total**", iar de către Manolescu un „**roman complet**: social, politic, sentimental, ideologic, psihologic, eseistic, senzațional și polițist, frescă a unei lumi și analiză a unui eșec în dragiste, cronică de familie și spovedanie a unui învins".

Fiind un roman atât de complex, acesta acoperă o **vastă problematică**: înstrăinarea de părinți, pierderea religiei, familia, bucuria scrisului, ura ca drog, violența relațiilor sociale, sublimul și oroarea în iubire, tragedia fără tragic, omul ca jucărie a soartei etc.

Titlul cărții, regăsit în roman într-o declarație de dragoste adresată lui Petrini, la telefon, de către Suzy Culala, este bineînțeles ironic, acesta dovedindu-se nu doar un om privat de iubire, ci poate cel mai lovit de soartă dintre pământeni.

Prin vasta problematică, romanul poate fi interpretat, pe de o parte, ca un roman de dragoste, în interiorul căruia putem distinge, un roman de politic, un roman intelectual, un roman senzațional și pe de altă parte, ca un roman social, de moravuri.

Amplul roman este structurat în **10 părți**. Fiecare cuprinzând un anumit număr de capitole, care prezintă viața **personajului-narator**, Victor Petrini, cu accent pe anii '50, obsedantul deceniu.

Întâmplările sunt relatate, în cea mai mare parte la **persona I**, din perspectiva personajului-narator, Victor Pertrini, profesor de filozofie, intelectual, care asemenea eroilor camilpetrescieni își problematizează și își analizează cu luciditate existența. Aflat pentru a doua oară în închisoare, eroul își rememorează viața în scris, încercând să-i înțeleagă ororile, fapt ce conferă impresia de autenticitate în confesiune.

În capitolele 13-18 din partea a 10-a, rolul naratorului este preluat de prietenul și avocatul lui Victor Petrini, Ciceo Pop, care povestește tot la persoana I, dar din perspectiva martorului, evenimentele prin care trece Petrini. Finalul narațiunii readuce vocea lui Petrini, pentru a da soluție dramei în care a intrat fără voia lui: „dacă dragoste nu e, nimic nu e...". Așa cum afirmă

Nicolae Manolescu, deşi romanul este scris în întregime la persoana I, acesta conservă formula clasică a retrospectivei ordonate, întâmplările fiin restituite şi nu retrăite în manieră proustiană.

Subiectul este amplu, putând fi privit din mai multe perspective.

În prim-plan se află istoria lui Victor Petrini, care îşi reconstituie şi îşi analizează cu luciditate existenţa. Evenimentele se petrec într-un oraş din Transilvania, al cărui nume nu este precizat în roman. Intelectual, profesor de filozofie, asistent universitar cu strălucite perspective profesionale, aspirând să compună „o nouă gnoză" şi scriind un eseu despre *Era ticăloşilor*, protagonistul ajunge să fie încarcerat de două ori: mai întâi dintr-un abuz, din cauza excesului de zel din partea susţinătorilor regimului comunist (o fraza absolu nevinovat dintr-o scrisoare este interpretată greşit), iar a doua oară pentru că, fiind în legitimă apărare, a ucis un om, dipsoman agresiv, soţul femeii iubite, Suzy Culala. În aşteptarea judecării celui de-al doilea proces, eroul îşi rememorează viaţa în scris. Experienţele erotice, femeile iubite, redau simbolic tot atâtea ipostaze ale perioadelor social-istorice pe care Petrini le traversează.

Tinereţea stă sub semnul erosului. După două relaţii eşuate cu Nineta, apoi cu Căprioara, ultima sfârşind în mod tragic, eroul se îndrăgosteşte de Matilda, soţia colegului său, Petrică Nicolau. Căsnicia lor aflată oricum într-un punct critic se încheie printr-un divorţ, după care Petrini se căsătoreşte cu Matilda. Aceasta se dovedeşte a fi o fire voluntară şi dificilă, viaţa lor conjugală devenind astfel un mister. După botezul fiicei lor, Silvia, aceştia hotărăsc să se despartă, însă Petrini este arestat şi ajunge la canal apoi la o mină de plumb, unde cunoaştele treptele cele mai de jos ale abjecţiei umane. La ieşirea din închisoare Matilda îl părăseşte şi se recăsătoreşte cu un înalt demnitar, Mircea.

Pentru a-şi câştiga existenţa, Petrini lucrează la o firmă de deratizare, apoi se angajează la întreprinderea Oraca, unde se îndrăgosteşte de Suzy Culala, o întruchipare total opusă a personajul Matilda. Deşi îndrăstită de Petrini, aceasta îi ascunde statutul său conjugal, căsătoria cu inginerul dipsoman Pencea, pe care Victor ajunge să îl ucidă. În aşteptarea procesul eroul scrie romanul vieţii lui, acesta regăsind în scriitură o bucurie recuperatoare. Datorită comportamentului său, pedeapsa este redusă de la şase la doi ani, iar la eliberare acesta primeşte un post de profesor de franceză într-o comună şi se hotărăşte să-şi dedice viaţa fiicei lui.

Un episod aparte în roman îl constituie acela al îndepărtării de la catedră a unui mare poet şi filozof român, este vorba de Lucian Blaga.

Personajele nu reprezintă nişte tipuri, sunt bine individualizate.

Din punct de vedere stilistic, romanul se caracterizează prin amestecul de registre lingvistice contrastante, ceea ce crează, uneori, efecte comice.

Prin acest roman, Marin Preda a realizat romanul unei conştiinţe care analizează lucid o istorie în care forţele se confruntă în mod dramatic, şi care crede în puterea spiritului în mitul fericirii prin iubire.

18. Nichita Stănescu - posmodernism (*În dulcele stil clasic, Lecţia despre cub*)

În dulcele stil clasic şi Lecţie despre cub

După cel de-al Doilea Război Mondial, din punct de vedere identitar şi cultural, societatea românească a intrat într-o profundă criză, instituită brutal prin instalarea la putere a regimului totalitar comunist. Domeniul esteticului nu mai are după 1947 autonomie, iar scriitorii, pentru a publica, trebuie să treacă mai întâi pe la comisia de cenzură. Prin această încălcare a libertăţii de exprimare, literatura română pierde legătura cu tradaţia interbelică şi trăieşte o perioadă (când apare artificial un nou curent literar - realismul socialist) în care artistul se vede obligat să aleagă între conformismul lozincard şi scrierea unei literaturi de sertar. Anii '50 au rămas în istorie sub numele de obsedantul deceniu.

Pe fondul dezgheţului ideologic- formulă consacrată ce restituie metaforic deschiderea regimului opresiv către recunoaşterea autonomiei esteticului- o nouă generaţie literară a ieşit la iveală. Iar şansa acestei generaţii de a se afirma s-a datorat în primul rând faptului că scriitorii din anii '60 şi-au propus să reînnoade legătura cu poezia şi proza interbelică, nu întâmplător - din punct de vedere al orientării estetice- fiind numiţi de comentatori neomodernişti.Pentru prima oară acest termen a fost vehicuat de criticul Ion Bogdan Lefter. In ciuda diferenţelor dintre stilurile şi temele abordate de scriitorii şaizecişti, ei sunt consideraţi continuatori ai principiilor estetice modernste din perioada interbelică, reuşind să revigoreze literatura română aflată în plin proces de ideologizarea comunistă. Neomodernştii promovează, din nou, conceptul de artă pentru artă, cred în puritatea actului artistic, în intelectualizarea esteticului şi în valoarea temelor mari ale literaturii. Totodată însă, aceştia revalorizează întreaga tradiţie culturală europeană prin ideea de intertextualitate sau de pastişă, reuşind astfel să definitivizeze proiectul modernist.

Reprezentativ, în acest sens, rămâne universul liric propus de cel mai valoros scriitor al perioadei, Nichita Stănesu, în cadrul căruia se disting două mari opere: ***În ducele stil clasic*** (1970) şi ***Lecţia despre cub*** (1979).

El a dat cele mai substanţiale conotaţii conceptului de neomodernism, spiritul său inovativ manifestându-se mai ales prin oferirea unor deschideri fertile pentru cele mai importante mutaţii estetice impuse de poeţii moderniști: *intelectualizarea poeziei, abstractizarea concretului, autoreferenţialitatea limbajului ori exploatarea literară a celor mai abisale zone ale existenţei* (urâtul arghezian, infrarealitatea barbiană, misterul blagian, absurdul avangardist). De pildă *ideea de artă poetică a fost o preocupare constantă a scriitorului,* fiecare volum încercând să aducă explicit nuanţe indeite asupra modalitaţilor de a gândi poezia/ lumea.

Astfel poezia, *Lecţia despre cub*, care deschide programatic volumul *Opere imperfecte* (1979), corelează incapacitatea individului de a se desăvârşi ca fiinţă cu starea de proviorat a oricărei perfecţiuni artistice.

Dincolo de faptul că reabilitează lirismul subiectiv şi marile teme ale literaturii (iubirea, creaţia, cunoaşterea) poemul „In dulcele stil clasic" confirmă faptul că Stănescu este, înainte de toate celelalte calităţi artistice, unul dintre puţinii poeţi români capabili să inventeze un nou limbaj artistic. Spre deosebire de Arghezi care credea în forţa de expresie a *cuvintelor potrivite,* el caută necuvintele, încercând de fapt, să dea consistenţă materială limbajului pentru ca acesta să se confunde cu lucrurile, nu doar să le numească. De asemenea, pe urmele lui Blaga, care intuise asocierea în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, Nichita Stănescu aşază la baza imaginarului să poetic **cosubstanţialitatea dintre cunoaştere şi afectivitate**. Fără a fi un sentimental, viziunea sa este una sentimentală (sintagmă ce dă şi titlu volumul din 1964. Tocmai de aceea , alăturând unei poezii de dragoste stilul clasic, subiectivitatea lirică nu reuşeşte doar să marcheze o strânsă legătură între erotic şi cultural, ci chiar să-şi cristalizeze o întreagă viziune despre lume.Astfel, neomodernismul său ţine şi de **atitudinea intertextuală,** de o tehnică a citării, sau câteodată, a pastişării, inovatoare pentru această perioadă. Cea de-a doua poezie amintită se construieşte nu doar prin apelul la convenţii estetice de secol XIX (romantismul), ci ş prin utilizarea unor structuri textuale extraliterarea: una didactică (lecţia), cealaltă injonctivă (reţetarul realizat prin verbele reflexiv impersonale). Sensul acestei combinări compoziţionale provine din ideea că arta nu înseamnă deprinderea unei formule repetabile ca proces, cu nişte ingrediente date, ci irepetabilitatea unui moment privilegiat pe

care, probabil, cei mai mulţi nu îl pot înţelege. *Lecţia* lui Nichita Stănescu surprinde faptul că o artă poetică este o mostră de creaţie autentică, mai mult decât trâmbiţarea unor principii/credinţe estetice. Poetul neomodernist reinterpretează şi revalorizează însăşi noţiunea de frumos, încât realizează „*o poetică a deconstrucţiei, a realizării în negativ a frumosului şi a perfecţiunii*" (Ștefan Mincu).

Poezia *În dulcele stil clasic* marchează o reîntoarcere programatică la modalitaţile clasice de construcţie ale textului poetic . Nu este vorba aici de vreo nostalgie a formei simetrice/ perfecte sau de promovarea curentului clasic, ci de un exerciţiu rafinat prin care artistul îşi toarnă universul imaginar într-o altă formă- uneori aproape demonstrativ- înscenându-şi propriul joc cu diferitele covenţii lirice. Iată cum se scrie o poezie contemporană de dragoste în stil clasic – pare a spune poetul, conştient de implicaţiile artistice ale acestei provocări. In acelaşi timp, atrăgând atenţia încă din titlu că va scrie într-o anumită manieră , şi facând indirect tot soiul de trimiteri intertextuale la diferite simboluri ale poeţilor moderniști, Nichita Stănescu, dezvoltă indirect şi o artă poetică.

Astfel, poezia a fost receptată de către critica literară , în această dublă interpretare: adică un poem ce metamorfozează tema creaţiei prin iubire. Construit din cinci strofe şi un vers izolat, dispuse sub forma a patru secvenţe poetic, textul stăncian redă progresiv intersectarea (vizuală, auditivă sentimentală, raţională)dintre subiectivitatea lirică şi *pasul de domnişoară* (ca simbol al fiorului dragostei şi al inspiraţiei poetice).

În prima secvenţă poetică (strofele I, II) se dezvăluie faptul că apropierea *pasului de domnişoară* este de fapt, o coborâre-întoarcere, iar punctul de unde acesta coboară devine, de fiecare dată, altul. Prin aceste succesive surse ale descinderii (sau chiar descendenţei), subiectivitatea poetică îşi pune, practic, în funcţiune tentaculele culturale, proiectând un fel de istorie simbolică a poeziei româneşti. Astfel, *bolovanul*, cu asperităţile şi forma lui brută, trimite la concepţia patriotică a paşoptiştilor, pentru care poezia este, încă, o modalitate de reprezenta natura, ca în pastelurile lui Alecsandri, *frunză vedrde, pală*, poate fi interpretată ca un indiciu al poeticii romantice, de asemenea *înserarea-n seară* constituie o modalitate de sugera misterul blagian al lumii, şi deci al pasului, în fine, *pasărea amară are* toate datele unui intertext arghezian, cu referire mai largă la întreaga poezie decadentistă, poate chiar la creaţia patologică a lui Bacovia. Complexitatea metaforei pasului e dată, aşadar, de multitudinea zonelor dinspre care acesta se apropie, spaţii ce pot fi ale realităţii- o seară în care un pas de femeie se apropie discret-, dar şi ale limbajului poetic.

Revelaţia subiectului liric (redată prin hiperbola *inima încet mi-afundă*) se produce în cea de-a doua secvenţă (strofa III), când pasul este zărit în undă, metaforă a reflectării, a misterului, deci şi a imposibilităţii accesului deplin, după cum sugerează şi hibridul verbal *am fost zărit*. Dar ca orice revelaţie, durata contactului vizual se concentrează într-o secundă, suficientă însă pentru imprimarea unui detaliu aparent nesemnificativ- roşcată fundă- care declanşează intensitatea emoţiei: *O secundă, o secundă/ Eu l-am fost zărit în undă/ El avea roşcata fundă/ Inima mereu mi-afundă*. Sensibilizarea subiectivităţii poetice poate fi citită - ca în cazul secvenţei anterioare- şi în contextul mai larg al concepţiilor despre poezie, căci, dacă pentru clasici, de pildă, actul creaţiei avea un rol didactic, iar pentru romantici unul revoluţionar, în ce-i priveşte pe (neo)modernişti poezia devine o gratuitate- aşa cum şi funda este ceva inutil, strict estetic- prin care realitatea este transfigurată, devenind astfel mai suprotabilă. Nu altceva intuise Eminescu într-o reflecţe post-romantică de-a sa din Epigonii: Ce e poezia? ...Strai de purpură şi aur peste ţărâna cea grea".

Pe de altă parte, a treia secvenţă (strofa IV) marchează o trecere de pe imaginea vizulaă pe cea auditivă. Atfel, timpanul e cel care devine centrul senzorial al subiectului,cunoscând atât agonia conştientizării trecerii/absenţei iminente a pasului- blestemat- dar şi extazul de o secundă de a fi fost în prezenţa acestuia. Totuşi invocaţia din această strofă nu rămâne retorică , ci se transformă într-una elegiacă: *Mai rămai cu mersul tău / parcă pe timpanul meu/ blestemat si semizeu/ căci imi este foarte rău*.

În consecinţă, oricât de ironică se vrea prin descrierea acelui univers minor şi a tăcerii aducătoare de plictis, resemnarea din ultima secvenţă a poemului (strofa V şi versul izolat) instaurează o ruptură a subiectivităţii, care, e adevărat, nu mai dă naştere nostalgiei ca univers compensator, însă realitatea pasului afectează subiectul, lăsându-l dezamăgit : „ *Stau intins şi lung şi zic/ Domnişaoră mai nimic/ pe sub soarele pitic/ aurit şi mozaic*. El ştie de-acum- cum ştiu toţi modernii- că o absenţă nu mai poate fi suplinită de iluzoriul altei prezenţe, aşadar, se poate vorbi în ultimul vers al poeziei despre motivul literar al neîmplinirii iubirii.

Numai că, după cum am demonstrat, la Nichita Stănescu iubirea şi cunoaşterea- poezia de asemenea, caci e tot o formă de cunoaştere- sunt cosubstanţiale, în consecinţă eşecul este asumat şi de actul creaţiei. Proiectul iniţial al poemului de dragoste a trecut, în scriere afectivă, prin furcile caudine ale unui stil care l-a transformat partial intr-un discurs despre poezie. Iar consecinta acestui esec cultural, dar si erotic conferă, propabil, cel mai important argument pentru incadrarea poetului in neomodernism.

În cea de-a doua poezie, după ce cubul iese perfect, o implicare aparent desuetă evidenţiază necesitatea identificării efective cu opera. Cubul va fi sărutat de nenumărate ori cu gura creatorului. Gestul nu este unul gratuit, întrucât la Nichita Stănescu orice act de creaţie se împlieşte prin iubire. Totuşi, creatorul stănescian ironizează şi excesele mitizante/ idolatrizante pe care ideea de perfecţiune le întreţine în lumea modernă. Ca într-un ritual mistic, cubul este sărutat de lumea întreagă şi purificat de buzele infante. In acest mod, creaţia dobândeşte un statut suprauman, fiind admirată de toţi, dar necunoscută de nimeni.

Soluţia umanizării produsului artistic apare în finalul poemului, când ipocriziile atingerii perfecţiunii se prăbuşeşc, iar lumii decăzute i se asociază cubul cu un colţ sfărâmat: de aceea, se ia un ciocan/ şi brusc se fărâmă un colţ de-al cubului:. De fapt, sensul actului violent vine din luciditatea creatorului neomodernist care nu mai crede în iluzoriul cuburilor ideal. Dacă, în romantism, omul de geniu este obsedat de căutarea absolutului, în contemporanitate numai naivii târzii ai modernităţii mai aspiră la o formă de desăvârşire: Toţi, dar absolut toţi zice-vor:/- Ce cub perfect ar fi fost acesta/ de n-ar fi avut un colţ sfărâmat. De acum, fiinţa superioară e aceea care îşi conştientizează limitele şi creează în funcţie de ele.

Ambiguă, cu dislocări semantice şi sintactice date de tehnica ingambamentului, dialogică şi intertextuală, *Lecţia despre cub* reprezintă chiar acea operă imperfectă care demonstrează cât de potrivit reuşeşte neomodernistul Nichita Stănescu să evidenţieze incompletitudinea omului modern.

Atât la nivel stilistic, cât şi conceptual, „*Lecţia despre cub*" mizează pe realaţia complexă/tensionată dintre material şi abstract. Opera de artă implică o dimensiune anufacturieră, ilustrată de simbolul cubului. Verbele care caracterizează mecanismul creator provin, de altfel, din câmpul semantic al meşteşugului; se cioplește, se lustruieşte, se răzuieşte. Cuvintele câştigă aici o materialitatea stridentă, încât poezia devine un veritabil concurent pentru lumea concretă. Dacă Dumnezeu a creat lumea prin Cuvânt, demiurgul stănescian, mai modest, îşi confecţionează mai întâi consistenţa cuvintelor şlefuind- până ce devine o idee- o bucată de piatră. Pentru că, faţă de Creator, subiectul liric are şansa de lucra cu nişte instrumente ce şi-au dovedit utilitatea artistică în istoria formelor estetice. Metafora *daltei de sânge* trimite la efortul implicării existenţiale în lume şi în poezie. Apoi, *ochiul lui Homer* e o excelentă trimitere la cizionarismul artistului (amintind de versul eminescian din Scrisoarea III- *Dară ochiu-nchis afară înlăuntru se deşteaptă*). Iar ca plăsmuirea operei să se încarce cu însemnele revelaţei divine, laturii existenţiale şi a celei culturale le este complementară

dimensiunea mitică sugerată de metafora *razelor*. Nici exclusiv material, dar nici abstracţiune pur, creaţia lui Nichita Stănescu descoperă mijlocul substanţial al lumii în care metafizicul se poate pipăi, iar obiectele banale sunt mai degrabă concepte.

În poezia, *În dulcele stil clasic* se poate observa o înnoirea a limbajului la fiecare nivel al textului. De exemplu, la nivel morfosintatic, în primele două catrene se remarcă utilizarea unui singur verb, reluat de patru ori „coboară"- ce redă acţiunea în derulare şi susţine impresia de epic. Nivelul stilistic se distinge prin subtilitatea metaforei, cultivarea epitetului neobişnuit „soarele pitic, aurit şi mozaic" şi inovarea enumeraţiei. Nu în ultimul rând, nivelurile fonetic şi prozodic susţine din punct de vedere formal semnificaţia titului. Poetul combină diverse elemente ale prozodiei clasice: cinci catrene, cu versurile medii, de 7-8 silabe şi ritm trohaic cu un vers final, liber, cu un refren şi cu monorima, care conferă sonorităţi aparte.

19. Marin Sorescu - neomodernism (*Iona, Matca, Poveste, Scară la cer*)

Iona - Matca

Iona (1968) este piesa de debut în dramaturgie al autorului, care va deveni ulterior prima parte a trilogiei *Setea muntelui de sare*, fiind urmată de *Paracliserul* (1971) şi *Matca* (1969-1973). **Titlul** trilogiei ¨Setea muntelui de sare¨ este o metafora care sugereaza ideea ca setea de adevar, de cunoastere si de comunicare sunt caile de care are nevoie omul pentru a iesii din absurdul vietii,din automatismul existentei.

Drama este o specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, care înfățișează viața reală printr-un conflict complex și puternic al personajelor individualizate sau tipice, cu sufletul plin de frământări și stări contradictorii. Acțiunea este încărcată de tensiune și scene violente, cu întâmplări și situații tragice, în care eroii au un destin nefericit.

Trăsăturile care fac posibilă încadrarea operelor lui Marin Sorescu în curentul numit neomodernism sunt: **solilocviul** ca formă de conturare a discursului personajului, prezentarea tragediei umane prin **ironie și umor**, **reinterpretarea unor mituri consacrate** și **decorul minimalist.**

Tema dramei *Iona* o reprezintă singurătatea omului, dar și încercarea lui de a da sens vieții, libertatea. Prin urmare, tema piesei este una de factură modernă întrucât aceasta pune în evidență una dintre problemele modernității, și anume condișia omului captiv în propriul său destin.

Titlul operei trimite la o parabolă biblică al cărei protagonist este profetul Ion, de aici derivă și o **primă trăsătură neomodernistă** pe care o întâlnim în drama *Iona*, și anume, **reinterpretarea unor mituri consacrate**. Personajul operei are la origine personajul biblic Iona, care fusese însărcinat să propovăduiască cuvântul Domnului. După ce acceptă misiunea, Iona se răzgândește și se ascunde pe o corabie cu care fuge în Tarsis. Dumnezeu îl pedepsește și trimite un vânt care provoacă o furtună pe mare. Corăbierii, bănuind că Iona este cel care a atras mânia divină, îl aruncă în valuri. Din porunca divină, Iona este înghițit de un pește uriaș, iar după trei zile și trei nopți petrecute în burta peștelui în pocăință, „Domnul a poruncit peștelui și peștele a vărsat pe Iona pe uscat". Autorul valorifică elemente din mitul biblic al lui Iona, deși personajul creat de Marin Sorescu nu a săvârșit niciun păcat pe care să-l ispășească. Singura lui vină este condiția umană, în limitele căreia trăiește, intuindu-le, dar neputând să le depășească. Dacă profetul biblic își recunoaște neputința de a exista în afara cuvântului divin, Iona din teatrul modern monologhează în deșert. Modificând mitul biblic din perspectiva vieții contemporane, autorul creează un personaj atipic, simbol al individului însingurat, al cărui strigăt e o încercare de regăsire a identității. El nu vorbește cu Dumnezeu însă, ci cu el însuși. Iona lui Marin Sorescu nu e un profet care se împotrivește poruncii divine și e pedepsit, ci e un pescar umil. Opțiunea lui Sorescu de a prelua idei și personaje dintr-un context biblic cu scopul de a le reinterpreta după propria viziune despre lume este o dovadă clară a neomodernismului piesei sale.

A doua trăsătură neomodernistă pe care o întâlnim în drama avută în discuție, este **solilocviul.** *Iona* folosește tehnica monologului dialogat sau solilocviul (care este un monolog rostit în prezența sau în absența altui personaj, de care se face abstracție), ce pune în valoare numeroase idei privind existența și destinul uman, prin exprimarea propriilor reflecții, opinii sau concepții. Însuși autorul precizează în deschiderea piesei această modalitate artistică, menționând: „ca orice om foarte singur, Iona vorbește cu sine însuși, îți pune întrebări și răspunde." Ca în toată trilogia, Sorescu este preocupat și aici de condiția omului contemporan, ajungând chiar să susțină astfel: „Îmi vine să spun că Iona sunt eu...omenirea întreagă este Iona...Iona e omul în condiția lui umană, în fața vieții și a morții".

Altă trăsătură neomodernistă existentă în această dramă constă în decorul minimalist, esențializat în manieră expresionistă, menit să sugereze, mai mult decât să reprezinte realitatea. Astfel, în primul tablou, scena este împărțită în două ape: apa, reprezentată de niște cercuri desenate cu creta, iar în spatele lui Iona este deschisă gura chitului. Lângă Iona stă un acvariu în care înoată niște peștișori. Decorul este sugestiv, reprezentând metafora societății. Acvariul reprezintă simbolul-cheie al piesei - o lume-carceră - de care individul nu își mai dă seama:

peștișorii simbolizează oamenii care trăiesc într-o lume limitată, artificială, fără să-și dea seama de nemărginirea realității: „Toate lucrurile sunt pești; Trăim și noi cum putem”.

Piesa de teatru *Iona* evidențiază trăsăturile fizice și morale ale personajului principal, în mod direct de către autor sau, în mod indirect, prin deducerea cititorilor, pornind de la vorbele și gesturile personajului. Personajul principal este complex și domină fiecare din cele patru tablouri ale dramei. Folosind caracterizarea directă, autorul conturează trăsăturile fizice și morale ale personajului principal, Iona. Portretul moral este trasat cu ajutorul referirilor la stările de spirit prin care acesta trece: melancolic, trist, meditativ, ironic, iluminat. Se observă, încă de la început, că Iona cade pradă deznădejdii din cauza statutului său de prizonier, pentru ca, ulterior, spre final, iluminat fiind, să formuleze concluzii pline de înțelepciune: „Toate lucrurile sunt pești; Trăim și noi cum putem”.

Autorul schițează și porttretul fizic al lui Iona, un personaj ajuns la bătrânețe. Barba lui „lungă și ascuțită” reprezintă un simbol al luptei pe care persoajul a dus-o întreaga viață, pentru a evada din succesiunea de burți care îl țineau captiv. În cele din urmă, Iona recurge la spintecarea propriei burți și transmite mesajul simbolic, că doar regăsindu-se pe sine, omul modern va putea depăși granițele impuse de destin.

Caracterizarea indirectă pune în lumină alte trăsături morale ale personajului, acestea putând fi deduse pornind de la temele filosofice dezbătute de el însuși, de la gesturi și replici sau chiar de la numele acestuia. Tablourile au la bază monologul dialogat al personajului, fiind lipsite de acțiune, de conflicte exterioare. Tehnica solilocviului are, prin urmare, un rol esențial în construirea personajului Iona. Fiind singurul personaj al piesei, cu excepția celor doi pescari surdo-muți din tabloul al treilea, Iona pune bazele unui dialog cu el însuși, lucru care evidențiază singurătatea, starea de izolare a acestuia. Astfel, accentul cade pe complexitatea conflictului interioe, piesa fiind dominată de frământările interioare ale personajului simbol.

Marin Sorescu poate fi considerat un precursor al teatrului cu un singur personaj. El își construiește piesele în jurul unui erou central (Iona, Paraclisierul, Irina) și interiorizează dialogul, care devine un fel de convorbire a omului cu el însuși.

În drama *Matca*, coexistă două **teme: viața și moartea**, a căror coexistență este sugerată și prin indicațiile scenice de la începutul tabloului al doilea: „În cea dindreapta, ... Irina, scuturată de durerile facerii. În stânga - Moșul - tatăl Irinei - se chinuie să moară.”

Titlul dramei este explicat de scriitor: „*Matca* înseamnă în primul rând lupta pentru o respirație, singurul act omenesc care poate fi opus cataclismelor devastatoare și pieirii definitive. Și aceea care dă naștere și perpetuează scânteia vieții este femeia, protagonista acestei piese. Deși

are nume, ea învinge, nu ca o persoană singularizată, ci ca anonimă, ca matrice (matcă) responsabilă de destin."

Asemenea piesei *Iona*, și piesa *Matca* aparține neomodernismului. **O primă trăsătură neomodernistă** pe care o întâlnim în acestă piesă este **reinterpretarea unor mituri consacrate.** Inspirată dintr-o catastrofă reală (inundațiile din 1970), *Matca* este o piesă închinată luptei omului cu stihiile naturii, cu forțele care scapă controlului său, un poem care reiterează mitul biblic al Potopului. Casa Irinei (învățătoarea însărcinată în luna a noua) devine o adevărată arcă a lui Noe ce trebuie să salveze, nu omul ca în Biblie, ci un întreg mod de existență. De asemenea, Marin Sorescu reactualizează, prin sugestia timpului și spațiului, și mitul lui Manole și al Anei: Manole, soțul Irinei, este plecat să întărească zidul, să salveze oameni, neglijându-și propria familie; Ana - Irina veghează momentul dispariției tatălui său și dă naștere unui copil. Dacă în *Monastirea Argeșului* Ana este sacrificată pentru ridicarea lăcașului sfânt, pentru crearea unui edificiu religios, aici, ctitoria Irinei este viața însăși, a cărei continuitate o asuigură venirea pe lume a unui copil. Astfel, Irina se sacrifică pentru a apăra creația ei vitală, copilul care va supraviețui potopului.

A doua trăsătură nemodernistă identificată în piesă este utilizarea **solilocviului.** Nevoia acută de dialog, nevoia de „nesingurătate" o face pe Irina să se dedubleze: „Irina strănută de vreo câteva ori. După fiecare strănut zice noroc." Singurul căruia i se mai poate adresa este pruncul abia născut, dar care nu poate dialoga în adevăratul sens al cuvântului. O altă secvență în care întâlnim monologul dialogat este atunci când Irina rămâne singură și afirmă: „Nici o grijă, mă descurc eu", replică ce amintește de cea a lui Iona: „Răzbim noi cumva la lumină".

Altă trăsătură neomodernistă existentă în această dramă constă în **decorul** minimalist, esențializat în manieră expresionistă, menit să sugereze, mai mult decât să reprezinte realitatea. Angajate pe un drum al cunoașterii, personajele lui Marin Sorescu sunt în plin proces de autodesăvârșire interioară. Așadar spațiul în care se mișcă personajul soresian, Irina, are sugestii expresioniste: casa inundată. Primele precizări ale autorului conferă personajului un statut arhetipal: „Decor primordial ... Irina, mergând spre casă, pare singura femeie din lume. Ori ultima însărcinată, pe umerii căreia apasă grija imensă pentru continuitate."

Cele trei personaje care susțin desfășurarea subiectului dramatic al piesei *Matca* reprezintă ipostaze ale vârstelor esențiale care definesc condiția umană: Moșul - bătrânețea, Irina - femeia tânără, căsătorită, Titu - bărbatul abia logodit. Acestora li se adaugă eroul simbolic, copilul, unicul supraviețuitor al dezastrului provocat de viitură.

Personajul central al piesei este Irina, tânara învățătoare de 23 de ani, însărcinată în luna a noua. Dacă celelalte personaje ale trilogiei (Iona și Paraclisierul) erau niște eroi care sufereau de singurătate, Irina reușește să-și depășească singurătatea. Ea învinge nu ca persoană singularizată,

ci ca anonimă, ca matrice, responsabilă de destin. Purtând în pântec pruncul lumii, ea nu se mai simte singură, rămânând singurul personaj confruntat cu potopul nimicitor care nu intră în panică. Femeia-mamă deține șansa unică de a repeta gestul divin al creației în pântecul ei roditor, nu mai are nevoie de nicio divinitate pentru că Dumnezeul ei e pe drum. Irina nu poartă în pântec doar un prunc ce se naște în plin potop, ci o credință, aceea că omul poate învinge nu numai furia naturii, ci și singurătatea și absurdul. Astfel, eroina va muri, luptând însă până în ultima clipă, prin conștiința misiunii umane de a crea viață. Ea luptă pentru „a da suflare", luptă pentru respirație, pentru a transforma răul în opusul său, pentru a învinge calamitatea.

Tatăl Irinei, supranumit Moșul, este simbolul omului din popor care își acceptă destinul și vede moartea ca pe un sfârșit firesc al vieții. Ceea ce îl caracterizează este umorul, uneori subtil, alteori fățiș, un mod tipic românesc de a înfrunta vicisitudinile vieții. Perspectiva pe care autorul o oferă prin intermediul acestui personaj este cea a omului din popor, care are o concepție clară și simplă asupra fenomenelor existenței: trăiește împăcat cu soarta sa, clădește o casă, își cultivă ogorul, sădește pomi, se căsătorește și asigură urmași viguroși neamului său și acceptă moartea ca pe un fenomen natural care nu trebuie să îl surprindă nepregătit (motiv pentru care Moșul taie stejarul din fața casei, pune să i se cioplească un sicriu, își pregătește hainele și lumânările necesare înmormântării). Interesant în prezentarea celor două personaje este și momentul nașterii, respectiv al morții bătrânului, moment în care Irina are o senzație de prăbușire, asemănătoare morții, în vreme ce Moșul simte că se naște a doua oară. Copilul nou-născut este vestitorul unei noi lumi, ieșite la suprafață din apele tulburi.

Marin Sorescu este un scriitor modern a cărui viziune despre lume și viață este puternic modelată de contextul cultural și istoric al epocii sale. Literatura postbelică a fost influențată de dramele istorice prin care umanitatea a trecut: războaiele mondiale, Holocaustul, regimurile politice totalitare. Văzută prin prisma acestor evenimente, lumea devenea ostilă, lipsită de orice speranță salvatoare. Literatura și personajele acesteia oglindeau paradoxurile și tragediile lumii reale, deci nu e de mirare că principala coordonată a pieselor lui Sorescu este absurdul. O lume absurdă, marcată de incertitudini și frământări întâlnim și în cele două piese supuse analizei: *Iona* și *Matca*.

Poveste

Opera lui Marin Sorescu se încadrează în curentul **neomodernist**, dezvoltat de poeții generației '60: Nicola Labiș, Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ioan Alexandru, Ion Gheorghe, Ana Blandiana.

Poveste face parte din volumul *Moartea ceasului* și ilustrează nemodernismul, având caracteristici specifice acestui curent important pentru evoluția poeziei românești după al Doilea Război Mondial.

Neomodernismul este un curent literar care s-a afirmat în perioada 1960-1980, caracterizându-se prin revenirea poeziei la prețuirea modernismului interbelic. **Neomodernimsul** afirmă autonomia esteticului, cultivă marile teme filozofce, valorifică și reinterpretează miturile. Limbajul ambiguu, metaforic, sintaxa poetică novatoare, intelectualismul, reiterarea ludicului, a ironiei și a parodiei sunt caracteristici ale nemodernismului cultivat de Marin Sorescu.

Poveste este o **meditație** în manieră soresciană, adică exprimă realități grave într-o formă ludică și anecdotică.

Îmbrăcată în haina jucăușă a limbajului (ludic, metaforic, parodic, prozaic), poezia abordează o problematică profundă: **tema iubirii** confruntată cu **timpul** neiertător.

Titlul poeziei are o structură simplă: un substantiv comun, nearticulat. La nivel denotativ, indică o structură narativă cu trăsături specifice, având un narator într-o ipostază subiectivă. La nivel conotativ, titlul este o **metaforă** care sugerează relatarea trăirilor autentice ale cuplului de îndrăgostiți. Prin lipsa articolului hotărât, *poveste* capătă caracter general, instituind și o atmosferă de așteptare și de ambiguitate proprie sensibilității **neomoderniste**.

Textul îmbină **motive poetice** de mare efect: al sufletului, al călătoriei, al comuniunii cu natura, al Sfintei Vineri (motiv de basm), trecerea ireversibilă a timpului.

Poezia are **trei secvențe poetice**, corespunzătoare momentelor firului epic: *expoziținea* - definirea poetică a celor două suflete care formează cuplul, *relatarea evenimentelor* - trărilor sufletești și *deznodământul*, întâlnirea cu Sf. Vineri e plasat sub semnul viitorului.

În **prima secvență** poetică, **incipitul** ia forma unei expozițini, în care sunt surprinși protagoniștii cuplul incompataibil, dar poezia se păstrează în limitele lirismului, pentru că definiția poetică surprinde sufletul și sentimentul îndrăgostiților.

A doua secvență poetică valorifică **mitul erotic** într-o formulă **neomodernistă**. El și ea descoperă, ca și perechea primordială, planul cosmic, sugerat de cuvintele *pământ\cer* și *lună*, apoi planul terestru: *iarbă, lac, copac*. Se dezvoltă **motivul călătoriei** prezent încă din

primul vers al celei de-a doua strofă: „Totuși vom mai merge împreună”. Momentele dificile ale existenței, sugerate prin metafora-simbol „cotitură”, sunt marcate prin „momente de reculegere” sugestie a implicării afective a eului liric.

Strofa a treia conturează **traiectoria inițierii cuplului**. „Umbra mea”, „primul gând”, două-trei cuvinte” sunt metafore care instaurează o logică poetică inedită. **Imaginația ludică** a poetului ne indică un parcurs aleatoriu, spontan, aflat sub zodia **ambiguității și a paradoxului**. Înțelepciunii biblice pare i se opune un *carpe diem* modern.

Ultima secvență poetică stilizează motive de basm, Sf. Vineri, deținătoare a misterelor și protectoare a călătorilor. În basm, rolul ei este de personaj auxiliar, care dă sfaturi protagonistului. Venera, zeița iubirii, are corespondent în Sf. Vineri din folclorul românesc.

Ironia este prezentă în versurile „Să ne spună printre altele / Că nu mai suntem tineri”, unde motive cu substrat dramatic precum trecerea ireversibilă a timpului și chiar moartea sunt trecute la capitolul „printre altele”, adică lipsite de importanță, pentru a induce starea **paradoxală**.

Finalul aduce revenirea la motivele din incipit, pentru a le nega. De aceea finalul este surprinzător, conține o „poantă”, trăsătură a discursului liric sorescian: pierderea tinereții aduce pierderea „creditului” în lemne și electricitate de la Sf. Vineri, adică a combustibilului iubirii. Versurile „Și că ea n-o să ne mai dea de-acum/ Nici electricitate pentru flacără,/ Nici lemne pentru fum” reprezintă esența **tehnicii neomoderniste** a lui Marin Sorescu.

Limbajul este caracterizat de spiritul ludic și ironic, de oralitate și de amestecul unor registre lexicale diferite: oral, popular (cotitură, va ieși în cale, o bună bucată) și neologic (reculegere, funcționează). Se constată o **lipsă de solemnitate** a limbajului poetic în comparație cu limbajul romantic și o orientare spre **prozaism**. Spiritul ludic se reflectă și în utilizarea **elementelor de prozodie**. Poezia conține versuri organizate în strofe inegale, cu măsură variabilă și cu diferite tipuri de rimă. Segmentarea versurilor se face prin paralelism, repetiție și ingambament.

Poveste de Marin Sorescu este o **meditație parodică** pe tema iubirii, reprezentativă pentru demersul liric sorescian de factură **neomodernistă.** Capacitatea poetului de a ironiza, de a parodia și de a demitiza se concretizează în structuri lirice indeite. El propune astfel o **nouă viziune, prozaică**, asupra iubirii, dar și asupra timpului, polemizând inteligent și subtil

cu poeții romantici. Modul aparent simplu de a rosti marile adevăruri constituie motiv al apropierii poeziei de cititor.

Scară la cer

Elegia este o specie a genului liric în care poetul își exprimă direct sentimentele de tristețe metafizică, de nostalgie, într-o gama ascendentă, mergând de la melancolie la nefericire.

Poezia *Scara la cer* face parte din ultimul volum de poezii al lui Marin Sorescu, intitulat sugestiv *Puntea*, întrucât aceste creații au fost dictate soției sale în timp ce poetul se afla pe patul de suferință, înaintea morții. Simțindu-se pe „puntea" care leaga viața de moarte, Sorescu a avut tăria morală de a accepta ideea sfârțitului iminent și de a-l exprima liric în această poezie.

Titlul poeziei semnifică moartea prevestitoare a poetului. Acesta își interpretează liric semnele morții, în stilul care-l definește și îl singularizează printre poeți.

Tema poeziei este chiar **moartea**, văzută ca o punte de legătură cu sferele înalte ale divinității, ale lumii situate dincolo de orice determinare temporală. Poetul păşeste pe nesimțite în spațiul transcendent, trupul lui suferind un proces de imaterializare treptată, până la șoapta abia perceptibilă, ultima, a sufletului ce se risipește în neant.

Motivul firului de paianjen este echivalent cu viața trecătoare, fragilă în esență. Păianjenul, văzut în calitate de demiurg, de călăuză a sufletelor, de mijlocitor între două tărâmuri, lumea terestră și lumea divină, simbol al înțelepciunii în multe mituri ale lumii.

Din propria alunecare înspre moarte, Marin Sorescu face o literatură extraordinară, având forța morală de a se studia și analiza, de a accepta ideea sfârşitului iminent, fixându-l în poezie. Imaginea care se potriveste cel mai bine poetului este cea unei lumânări, care se consuma, în timp ce răspândește în jur lumină și căldură: „Un fir de păianjen /Atârna de tavan. /Exact deasupra patului meu."

O pânză de păianjen țesută într-un colț al camerei de suferință, pe tavan, i se pare un semn premonitoriu, simțindu-și sfârșitul din ce în ce mai aproape. Firul de păianjen este definit, prin metafora, „scara la cer". Agonia îi creaza o percepție profunda și subtilă a înălțării sufletului, pentru care divinitatea îi trimite, „o scara" ce urca „la cer", poetul fiind conştient că nu se poate opune morții și poruncii dumnezeiești: „Mi se arunca de sus!". Poetul simte, așadar, chemarea și izbăvirea trimise de divinitate, ca o salvare și binecuvantare a sufletului.

Memorabile prin emoția puternică pe care o transmit sunt versurile următoare, din care transpare, cutremurător, suferința provocată de boala necruțătoare a „celui ce am fost", al cărui trup slăbit de durere este totuși prea greu pentru a se înălța la cer: „Deși am slăbit îngrozitor de mult, / Sunt doar fantoma celui ce am fost, / Mă gandesc că trupul meu / Este totuși prea greu / Pentru scara asta delicată".

Ultimele versuri sunt de o sensibilitate unică în lirica lui Marin Sorescu, impresionând sfâșietor prin dorința ca sufletul său să ajunga la Dumnezeu: „-Suflete, ia-o tu înainte, / Pas! Pas!".

Forța poeziei constă în puterea de detașare a poetului de propria suferință, putând să conștientizeze lucid faptul că sfârșitul e aproape, căutând în lumea reală elemente care să facă legătura cu cea de dincolo, semne concrete că se află pe drumul fără întoarcere dintre viață și moarte. Poetul nu alunecă în misticism sau în fanatism religios, dar este, ca orice creștin, încrezător că sufletul lui va fi primit în ceruri, de unde, de altfel, i se și trimite „scara delicată", pe care acesta să urce „Pas! Pas!"

Versurile finale sunt de o frumusețe copleșitoare, care face de prisos comentariul. De o rară simplitate, poemul are totuși adâncimea unui lac fără fund. Traseul pe care îl urma, în general, poezia lui Sorescu, de la familiar și cotidian la fundamental, s-a facut aici și mai mic, s-a esențializat, poetul păstrând însă, chiar și acum, povestea. Onomatopeea repetată din ultimul vers dă cititorului o senzație aproape fizică a alunecării în moarte. Înainte de tăcere, limbajul însuși se „îngustează" , se restrânge, moare și el, consumat într-o ultimă interjecție. Rămâne în urmă încă o capodoperă, rămâne în urmă opera unui mare poet.

Scriitor total, Marin Sorescu se particularizează sub semnul unei evidente unități stilistice și de gândire, „zicerea soresciană fiind acum o geografie spirituală distinctă în poezie, teatru, critică. Fiecare creație stochează o lume, constituind piatra de neînlocuit în ansamblul operei" (Romulus Diaconescu).

Gravitatea și tensiunea dramatică inerente acestui moment existențial sunt mascate prin degajarea ironica și firescul tonului (caracteristică a întregii opere a scriitorului).

Păstrarea subtilă a echilibrului fragil între tristețe și seninătate, solemnitate și nonșalanță, dramatism și bonomie în reprezentarea lirică a morții amintește de Tudor Arghezi (*De-a v-ați ascuns, De ce-as fi trist*?). Limbajul parabolei presupune două niveluri de semnificație: unul - direct, propriu; altul - neexprimat, sugerat, figurat.

Ca în multe poeme ale autorului, lirismul este indirect. Exprimarea confesivă a eului poetic este mascată prin narație. Introducerea secvențelor de monolog interior și monolog adresat se face prin folosirea unor mărci distinctive: verbul dicendi în relație de incidență („Mi se trimite și Scara la cer - zic, Mi se aruncă de sus!") și respectiv substantivul în vocativ alăturat verbului la imperativ („-Suflete, ia-o tu înainte!").

Întegrând procedee ale prozei narative și nerespectând structura prozodică tradițională (poemul este scris în vers liber), sfera de expresivitate a liricului este, în chip temerar, mult lărgită dincolo de categoriile poeziei, dar nu și dincolo de poetic.

20. Leonid Dimov - onirism (*Vis cu bufon, Joi*)

Vis cu bufon

Neomodenismul poetic este curentul literar reprezentat de Genrația șaizecistă și se remarcă prin revenirea poeziei la adevărata sa menire, depășind literatura prolectultistă și continuând tradiția valoroasă interbelică.

Începând cu 1960, se produce o revenire a poeziei la lirism, prin înnoirea formelor de expresie moderniste, cum ar fi limbajul ambiguu, metaforele subtile, imaginile insolite și prin îmbogățirea lor cu noi trăsături: imaginația debordantă împletită cu luciditatea, promovarea sensibilității și ironiei, formulele artistice diversificate, prezentarea universului afectiv al individului contemporan, preferința pentru discursul liric de tip confesiune, explorarea deplină a forței de expresivitatea a limbajului, care devine un scop în sine, promovarea jocului de cuvinte, asocierii, uneori ilogice, a sensurilor, înlăturarea oricărui compromis tematic sau stilistic ca expresie a depășirii prolectultismului.

Originar din sudul Basarabiei, **Leonid Dimov** aparține literaturii române postbelice, integrându-se Grupului oniric, constituit spontan, în 1970. Coordonatele liricii sale exprimă intenția de a reordona lumea înconjurătoare după legile visului, remarcându-se prin lipsa logicii și originalitate absolută. Formula poetică a lui Leonid Dimov se caracterizează prin rafinament, narativitate, inventivitate verbală și prețiozitate. Alte trăsături individualizatoare ale stilului acetui poet sunt: amestecul de comic și tragic, tendința spre ermetizarea discursului poetic cu ajutorul unor simboluri opaci, interesul pentru ingineria metrică sau pentru teatralizarea emoțiilor.

Poezia *Vis cu bufon* aparține volumului *Carte de vise*, păstrând coordonatele onirice ale liricii lui Dimov. **Titlul** poemului trimite direct la mișcarea onirismului estetic pe care poetul a inaugurat-o. În contextul acestei teorii visul reprezintă un tip de discurs obținut în urma unor asociații imprevizibile, dar și suportul unor largi alegorii.Visul, înlănțuirea de imagini din timpul somnului, care oferă o compensație întâmplărilor sau gândurilor din starea de veghe, devine realitate; imaginarul ia astfel locul realului. Poetul înscenează o reverie în care figura principală este cea a bufonului - personaj, cu o simbolistică eterogenă, putând reprezenta ideea de nebunie, prostia, libertatea deplină, viclenia, umorul jocului. „Bufonul", figura centrală a poeziei, poate corespunde, în contingent, poetului, creatorului de artă, capabil să înnobileze spiritul uman; astfel, poezia se încadrează **artelor poetice**.

În poezie se regăsesc **teme predilecte** ale poemului precum: **tema lumii ca teatru, tema jocului** și **tema reveriei**. Ele vor aluneca însă într-un plan secund pentru că la mijlocul poemului, autorul introduce cu extremă subtilitate, printr-o simplă aluzie, **tema morții**: „Eu mă gândeam bineînțeles la moarte".

Poezia are **trei secvențe lirice** prin intermediul cărora cititorul e introdus în lumea discontinuă, plină de inadvertențe, proprie imaginarului poetic: prezentarea amănunțită a cadrului aventurii onirice, aventura propriu-zisă sau „visul cu bufon", urmările benefice ale acestei aparații bizare.

Incipitul poeziei fixează **coordonatele temporale** („în laptele dimineții") și **spațiale** („orașul climateric, cu însușiri alpestre"). De la cadrul general se trece la focalizarea pe detalii: cofetăria, vitrinele înțesate cu prăjituri. „Explozia" acestora din urmă trădează o poftă nestăvilită de dulciuri, imposibil de satisfăcut deoarece acestea „piereau într-un glob de lumină" colorat în funcție de tipul de prăjitură: „de ciocolată", „de căpșuni" sau „cu fistic". Cromatica acestora variază de la întunecat către roz, verde, galben, marcând evoluția de la coșmar către o împlinire onrică.

A doua secvență lirică se deschide cu pronumele personal de persona întai „eu", **marcă a prezenței eului liric** în text, completată de persoana întâi a verbului „mă gândeam". Discursul devine **subiectiv**, iar gândurile triste, „la moarte", sunt o urmare a imposibilității de a devora minunile dulci prezentate anterior. Dominanta vizuală este completată de cea auditivă: **starea de reverie** a eului liric creează o altă compensație imaginară, introdusă prin clinchete de clopoței. „Bufonul unui rege mort cu zile" este o plăsmuire a fanteziei, un alter-ego pentru cel care meditează la probleme existențiale.

Apariția stranie a bufonului este prezentată detaliat: un bufon confecționat din catifea, „un vulpoi de cârpă", o întruchipare a obiectualității și totuși, paradoxal și metaforic, „o filosofie", reprezentând complexitatea. Deși în aparență nu prezintă niciun fel de importanță, în esență el este indispensabil lumii, care doar „se făcea" că nu-l știe. Acțiunile lui par simple giumbușlucuri: „se strâmbă-n spate", „presăra boare tulbure pe linguriţele plate"; totuși bufonul e capabil să creeze o stare sufletească unică, aceea de împlinire și de împăcare cu sine.

Ultima secvență lirică prezintă efectul benefic al aventurii onirice: compensația imposibilității inițiale de a devora prăjiturile mult-râvnite. Revine **enumerația,** particularizând tipurile de prăjituri: cataifuri, baclavale, rulade, bezele, pișcoturi. Gândul la moarte se transformă în dorința de viață concretizată în pofta hiperbolică de „dulciuri": „să mănânc în cascade", „înghițeam în neștire".

Procedeul **hiperbolizării** e folosit și în descrierea celui care nu se mai satură mâncând: „creșteam, mă umflam ca un aerostat", fiind pasibil de niște boli în ton cu alimentele ingurgitate: „bube dulci și diabet zaharat", ceea ce însă nu îi stăvilește pofta de viață. Întreg universul din vis devine un produs de cofetărie menit să îndulcească existența umană: „Acolo în munții limpezi în zarea zmeurie/ La masa pătrată de cofetărie".

Rigoarea formală (utilizarea rimei împerecheate, chiar dacă se renunță la ritm), numărul mare de detalii, lexicul variat sunt principalele elemente caracteristice ale discursului poetic al lui Leonid Dimov. **La nivel lexical**, se remarcă **frecvența termenilor cromatici** (roz, verzui, galben), **utilizarea unor cuvinte aparținând unei diversități de câmpuri semantice, dar și folosirea unor formule tipice de adresare ale eului liric către ascultătorii săi:** „Dar să lăsăm gluma", „Era dacă vreți". **La nivel morfo-sintactic** se constată prezența subiectivității, exprimată prin mărcile lexico-gramaticale ale eului liric, dar și paralelismul sintactic: „Pentru prăjiturile cu căpșuni"; „Pentru prăjiturile cu fistic".

La nivel stilistic procedeul cel mai evident este enumerația, însă prin suprapunerea elementelor realului ia naștere un spațiu ireal.

Lirica lui Dimov se remarcă prin orginalitatea debordantă, constituindu-se ca un vis existențial, cu obiecte mărunte prezentate detaliat, cu apariții spectaculose, cu prezentări amănunțite de cadre, anticipând prin noutatea viziunii lirica postmodernistă.

„Ușurința fanteziei lui Dimov induce adesea în eroare. Multe poezii par simple evocări sentimentale - impregnate de dulceața obiectelor cotidiene, de zgomotele străzii și ale casei, de

un pitoresc vag balcanic - și sunt în definitiv niște parabole ingenioase ale morții, vieții, incertitudinii sau fricii" (Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*)

Joi

Leonid Dimov este, alături de prozatorul Dumitru Țepeneag, principalul inițiator al mișcării onirice. Lansată la sfârșitul aniloe șaizeci și teoretizându-și ideile într-un manifest apărut în revista iAmfiteatru, în 1968, gruparea are, din princina cenzurii politice, o existență relativ scurtă. La aceasta vor adera însă mulți poeți tineri: Virgil Mazilescu, Sorin Mărculescu, Daniel Turcea etc. Forma onirismului estetic este diferită de metoda dicteului automat, practicată de autorii suprarealiști și are la bază ideea creării lucide a unei literaturi care să reproducă mecanismele visului, apropiindu-se mai mult de acesta.

Poezia lui Dimov trădează o imaginație barocă, extrem de bogată și un simț plastic excepțional. Reveriile sale lirice rezultă din acumularea elementelor realului și din asocierea lor insolită. Mulțimea obiectelor, caracterul lor eteroclit, diversitatea limbajului, conferă textelor un aer enigmatic. Dincolo de aceste trăsături originale, în versurile acestui autor pot fi însă descoperite și unele **note argheziene**, **macedonskiene** sau **barbiene.**

Titlul poemului, redus la o simplă determinare temporală (joi) este înșelător. Poetul pare a realiza o prezentare-reprezentare a cotidianului în manieră realistă, dar ceea ce compune până la urmă este **un tablou oniric.**

Tema centrală a textului este **călătoria**. Călătoria în cotidian devine însă o incursiune într-un univers ireal, magic. Alunecarea în fantastic este favorizată și de prezența motivului **târgului**, zonă de tranzit și de convergență în care oamenii și mai ales obiectele se amestecă într-o masă informă, plină de culoare. Dar suprapunerea planurilor și a reprezentărilor poetice (în ultima secvență, eul liric și divinitatea se confundă) face posibilă și interpretarea poemului ca **artă poetică**. În acest sens, „egreta patetică care ciugulește printre miraje", devine un substitut al creației și e ridicată la rangul de **supratemă** a discursului poetic.

Subiectul poemului este simplu. Un negustor ambulant de egrete se aenturează într-un bâlvi fabulos cu scopul de a-și vinde păsările, dar renunță în cele din urmă și își abandonează marfa în bazar. **Epicul** constituie însă **doar suportul și pretextul creării unui spațiu insolit**, anunțat încă din incipit prin prezența târgului, **unul dintre toposurile favorite ale autorului**. Această lume absurdă, fantastică se conturează treptat prin multiplicarea elementelor reale sau

ireale („butii de nard”, „canistre cu oloi”, „rănunchi de vulpi de mare”, „munți de ouă”). Cu ajutorul acestor detalii descriptive, combinate aleatoriu, dar și prin intermediul toponimelor cu rezonanță exotică și comică („Cioflincari”, „Fierbinți”) poetul alcătuiește **un cadru absurd, neobișnuit**.

Prezența divinității printre tarabe, finalul **anecdotic** și **gestul principal al părăsirii oborului, întărește impresia unui univers miraculos, carnavalesc**. Cu toate acestea, **indicii narativi** („e zi de târg”, „zoream către Fierbinți”), mărcile eurului liric, precum și rima, asigură textului o anumită coerență.

Inventivitatea **lexicală**, vizibilă în utilizarea termenilor arhaici („zaveră”), în utilizarea fonetismelor populare și în combinațiile neașteptate de cuvinte („ciorchini de papagali”, „egreta mea patetică”), demonstrează virtuozitatea autorului, dar și înclinația sa ludică.

La nivel morfosintactic, verbele la persoana I, la diferite timpuri („e zi”, „aveam”, „am ajuns”, „să vă spun”), pronumele de persoana I sau adjectivele pronominale specifice **lirismului narativ**, iar în plan **stilistic**, **enumerația:** „Palate, eleștee și ogoare” amplifică senzația de aglomerare a obiectelor.

„Poetul Leonid Dimov este un artizan superior lucrând pe materialul friabil și vaporos al visului. El izbutește să împace, într-un mod desăvârșit, două înclinații opuse ale spiritului liric: una spre meșteșugul minuțios, scrupulos și exact, și alta spre jocurile imahinației libere, petulanțe sofisticate”. (Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*)

21. Mircea Cărtărescu - postmodernismul (*O motocicletă parcată sub stele*, *Ciocnirea*)

O motocicletă prcată sub stele

Postmodernismul se mnifestă în literatură începând cu Genrația optzecistă exprimând un tip de a scrie, definit de criticul literar Eugen Simion astfel: „O poezie comunicativă, biografică, realistă ... o poezie a concretului și un limbaj care pune mare preț pe formele oralității, valorifică *prozaismul*, invenția lexicală a străzii”.

Ideologia curentului literar cuprinde următoarele puncte esențiale: **refacerea raportului cu realitatea**, promovând **poezia care coboară în stradă**, **utilizarea procedeelor tipice** (colajul, intertextualitatea, metatextualitatea), renunțarea la constrângeri de factură modernistă,

extinderea epicului asupra poeziei, diminuarea rolului metaforei, abordarea unei noi specii literare, anume **poemul-standard optzecist**, **amplificarea rolului lectorului**, care devine martor și colaborator al creatorului în vederea redactării textului.

Mircea Cărtărescu este cel mai de seamă poet opzecist de factură postmodernistă, supranumit de către Eugen Simion, „liderul noii generații de poeți". Mediul său de inspirație este profund biografic, fiind reprezentat de realitatea înconjurătoare, pentru că „totul" poate deveni poezie. Manifestp, de asemenea, predilecție pentru poemul cuprinzător, ironic, imaginativ, care nu respectă canoanele punctuației și ortografiei.

Poemul *O motocicletă parcată sub stele* face parte din volumul de versuri intitulat sugestiv *Totul* și publicat în 1985.

Titlul său este amplu și sugerează comuniunea dintre planul obiectual, al motocicletei, „protagonista" poemului , și cel cosmic, al aspirațiilor acesteia către împlinire superioară.

Tema creației este reprezentată de aspirația către sentimentul iubirii și imposibilitatea concilierii dintre materie și spirit.

Amplul poem se constituie ca **un monolog al aspirației, ironic**, și pe alocuri, **parodic**. Este compus din **trei secvențe lirice**, redând punctul de vedere al unui vehicul personalizat.

Prima secvență lirică debutează ex abrupto cu afirmrea sinelui: „sunt o motocicletă parcată sub stele". Reperele spațiale trădează un mediu citadin, familiar, compus din „vitrina magazinului", „gang", „vreo două tuburi catodice, ghivece cu asparagus și cactuși, rafturi de cornier înțesate de carcase de televizor, casete AGFA și cabluri". Motivul singurătății se împletește cu cel al aspirației, cosmicul „galaxiilor" se reflectă prin „oglinda retrovizoare" în planul terestru amplificând nostalgia absolutului.

Fundamentul alegoric al poemului exprimă, în linii generale, dorința obiectului metalic de a experimenta stări sufletești specific umane, care să culmineze cu sentimentul iubirii. Interogația retorică „cum poate fi cineva liber când e făcut din celule?" denotă latura trecătoare a umanului, în raport cu materialul rezistent din care acesta e fabricată; aparenta neînțelegere derivă din inocența obiectuală în ceea ce privește eternitatea spiritului uman, care îi conferă libertate nebănuită.

A doua secvență lirică prezintă metamorfozarea nostalgiei în dorința aprigă de a experimenta umanul prin iubire, motocicleta transferând în plan oniric scenariul erotic creat ad-hoc: „mi-e

sete de dragoste, dacă aș putea iubi măcar vreun stecker cu prelungitor din vitrina asta./ mi-aș luneca degetele pe pielea lui de plastic alb, dac-ar vrea/ și dac-aș avea degete, dac-aș putea să trăiesc/ măcar și în câmpul bioelectric al cactusului...”

Ultima secvență lirică prezintă accente triste, reliefând suferința imposibilității de conciliere a umanului cu materialul. Previziunile sumbre asupra sfârșitului său se împletesc cu repetabilitatea destinului de o zi, în care acesta o să-și îndeplinească menirea; utilitatea sa practică poate echivala doar la nivel oniric cu manifestările sentimentelor umane cele mai profunde.

Poemul se remarcă prin prezența **elementelor de factură postmodernistă,** cum ar fi: ironia, parodia, elementele onirice, alegoria, imixtiunea cuvintelor nepoetice, ortografia și punctuația, care nu se încadrează normelor literare. Începutul versurilor sau substantivele proprii nu sunt scrise cu majusculă tocmai pentru a nu focaliza atenția cititorului; poemul apare astfel ca o înșirurire de gânduri, accentul căzând pe acțiune, generată de frecvența verbală. Cuvintele nepoetice sunt ingenios plasate într-o **lirică a cotidianului**: „formol”, „șurubelniță”, „viermi”, „carcasă”, „liță”, „bobine”, „sârmă” etc.; utilizarea acestora accentuează valoarea de ansamblu a sensurilor denotative în detrimentul celor conotative.

În concluzie, poemul se încadrează „poeziei concretului”, după cum nota Eugen Simion, fiind un text reprezentativ pentru lirica postmodernistă.

Ciocnirea

Poemul *Ciocnirea* face parte din volumul *Totul,* publicat în 1985. **Tema** acestuia este **iubirea**, contopirea celor doi îndrăgstiți într-o singură ființă, amintind dee motivul androginului.

Titlul este frapant și denumește metaforic momentul care anticipează comuniunea perfectă dintre el și ea, membrii cuplului, prin care se atinge perfecțiunea.

Poemul are o **structură epică amplă**, care prezintă o realitate distorsionată în manieră metaforică. Dorința de comunicare dintre îndrăgostiți poate învinge orice obstacol, poate sfida legile logicii, poate replămădi universul înconjurător. Cadrul aventurii erotice este orașul București, un spațiu real proiectat în imaginar.

Discursul liric debutează ex abrupto, cu literă mică, printr-o referință temporară vagă: „într-un târziu”, ceea ce denotă faptul că dorința de comunicare cu iiubita este mult anterioară punerii ei în practică. Telefonul, cel mai la îndemână mijloc de a comunica al epocii contemporane, este personificat: „telefonul murise/ receptorul duhnea a formol.” Din cauză că legătura stabilită prin intermediul său cu lumea exterioară este precară și obiectul în sine fusese nefolosit, utilizarea sa imediată e imposibilă. **Eul liric** încearcă o restabilire a legăturii cu lumea exterioară într-un mod cât se poate de banal, cu ajutorul șurubelniței. Viermii, păianjenii și furnicile, vietățile care populează spațiul imaginar, reprezintă degradarea iremediabilă a singurului mijloc de comunicare cu persoana iubită.

În mod ingenios și în planul fanteziei, eul liric se folosește de „șnurul împletit” al telefonului pentru a apropia cartierul ei de cartierul lui. Spațiul familiar, reprezentat de locuri cunoscute din București, este modoficat după bunul plac al îndrăgostitului a cărui putere onirică echivalează cu cea a unui demiurg, capabil să refacă realitatea înconjurătoare.

„Ciocnirea” dintre cei doi se petrece fulgerător și spectaculos: „geamurile pleznră cu zgomot”; contactul vizual este urmat de atingere până la identificarea unuia cu celălalt într-o comuniune perfectă: „ne-am îmbrățișat strivindu-ne buzele/ pulverizându-ne hainele, pieile, amestecându-ne inima/ mâncându-ne genele, smalțul ochilor, coastele, sângele/ ciobindu-ne șira spinării.”

Imaginea finală, anume „păianjenii și-au făcut plase în coșul pieptului nostru”, face referire la o temă literară consacrată: **iubirea care eternizează spiritele**. Cei doi - contopiți androginic într-o singură ființă - trec împreună chiar și pragul morții.

Remarcăm **ortografia și punctuația** poemului, care nu se încadrează normelor literare. Începutul versurilor sau substantivele proprii nu sunt scrise cu majusculă tocmai pentru a nu focaliza atenția cititorului; poemul apare astfel ca o înșiruire de gânduri, accentul este pus pe acțiune, generată de frevența verbală.

La acestea se adaugă utilizarea cuvintelor total nepoetice, ingenios plasate într-o **lirică a cotidianului**: „tuburi catodice”, „cilindri”, „prelungitor” etc., utilizarea acestora accentuează valoarea sa de ansamblu a sensurilor denotative în detrimentul celor conotative.

Poemul *Ciocnirea* se încadrează „poeziei concretului”, a denotației, a realului, fiind reprezentativă pentru lirica de factură postmodernistă.

Critici

1. Titu Maiorescu - *Critice*

Titu Maiorescu a fost critic literar, estetician, eseist, filosof, academician, profesor universitar, om politic, un adevărat îndrumător cultural ţi literar al epocii sale. Fondează sociatatea literară *Junimea* (1863), înfiinţează revista *Convorbiri literare* (1867) şi este autorul teorii sociologice a formelor fără fond.

Absolvă ca şef de promoţie Academia Terezіană în 1858, în 1860 îşi ia licenţa în litere şi filosofoe la Sorbona, ulterior obţine, la Paris, diploma de licenţă în drept cu lucrarea *Du régime dotal*.

Activitatea sa este legată, în primul rând, de criticismul junimist, curent cultural promovat de societatea ieşeană *Junimea*, manifestat începând cu anul 1863, timp de un sfert de secol şi reprezentând o mişcare de modernizare profundă şi de aplicare ferventă a spiritului critic. Caracterizată atât prin ruptura de trecut, cât şi de tendinţa de continuitate a direcţiei instituite de Mihail Kogălniceanu şi *Dacia literară*, mişcarea propagă idei precum: promovarea unei literaturi originale, cu specific românesc, combaterea imitaţiilor sterile şi aplicarea principiilor valorice în actul critic.

Reprezentând fondarea spiritului critic modern în literatura şi cultura română, societatea *Junimea* şi junimismul se caracterizează prin: spirit critic şi filozofic, gustul pentru clasic şi academic, spirit oratoric, ironie, trăsăturii definitorii identificate de Tudor Vianu în *Istoria literaturii române moderne*, care, de altfel, carcaterizează şi activitatea critică a lui Titu Maiorescu.

Reunite în volum sub titlul *Critice*, scrierile sale ilustrează domeniile de manifestare ale spiritului critic maiorescian: limba română, literatura, cultura, estetica, filozofia, reflectând, totodată, preocupările *Junimii* în diferite etape. Dintre articolele de critică şi teorie literară care au făcut şcoală, amintim următoarele: *În contra direcţiei direcţiei de astăzi în cultura română* (1868), *Direcţia nouă în poezia şi proza română* (1872), *Comediile d-lui Caragiale* (1885), *Eminescu şi poeziile lui* (1889) ş. a.

1. Publicat în 1868, articolul *În contra direcţiei direcţiei de astăzi în cultura română* formulează teoria *formelor fără fond*, care ilustrează viziunea lui Titu Maiorescu asupra culturii. Constituită pe un fundament filozofic, specific junimimului, teoria are la bază trei

principii: *autonomia valorilor, unitatea dintre cultură şi societate, unitatea dintre formă şi fond în cultură şi în dezvoltarea socială*.

Prin *fond*, Maiorescu înţelege activităţile materiale, sociale şi culturale, dar şi tradiţiile şi mentalităţile. Prin *formă*, sunt desemnate structurile instituţionale prin care se realizează circulaţia valorilor în cadrul societăţii. Autorul prezintă astfel fenomenul intrducerii în cultura română a unor instrumente ale culturii occidentale, fără să fie creat un fond naţional concrect şi fără să existe, de fapt, o necesitate reală. Criticul consideră formele fără fond „pretenţii fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr" şi le denunţă ca fiind „stricăcioase, fiindcă nimicesc un mijloc puternic de cultură". Maiorescu critică vehement „viţiul radical" care alimentează aceste forme fără fond, identificându-l în cazul tuturor formelor de manifestare ale spiritului public în **neadevăr**, respectul faţă de adevăr fiind o modalitate de manifestare a spiritului Maiorescu nu este împotriva preluării formelor culturale din exterior, însă susţine necesitatea adaptării acestora la specificul naţional, fapt anticipat de crearea fondului.

Concluzia lui Maiorescu este categorică, teza sa combate formele fără fond, contradicţia dintre realitate şi aparenţă şi susţine evoluţia organică a societăţii, de la fond spre forme.

2. Interesul pentru literatură se manifestă din 1865, când la *Junimea* avansează ideea alcătuirii unei antologii de poezie românească pentru şcolari. Astfel, Maiorescu publică articolul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, articol care inaugurează critica literară profesionistă şi ilustrează concepţia maioresciană despre artă. Scopul acestui articol este de a prezenta elementele artei poetice care separă poezia de alte genuri literare şi alte sfere ale cunoaşterii, oferind publicului sugestii de analiză a textelor poetice.

Criticul îşi împarte articolul studiul în două capitole: *Condiţiunea materială a poeziei* şi *Condiţiunea ideală a poeziei*, distingând astfel între formă şi conţinut. Autorul recomandă păstrarea echilibrului între conţinutul ideatic şi numărul de cuvinte, în vederea reuşitei unei poezii.

3. O altă lucrare de critică literară, de data asta aplicată, nu doar normativă, este reprezentată de articolul *Direcţia nouă în poezia şi proza românească* din 1872, în care, asemenea articolului din 1868 (În contra direcţiei de azi în), criticul se concentrează asupra caracteristicilor noii direcţii manifestate, de data aceasta, în literatură. Cu această ocazie criticul reia teoria formelor fără fond în cultura şi literatura română, afirmând necesitatea criticii pentru emanciparea culturală.

4. Studiile ulterioare fundamentează critica estetică la noi. Astfel, *Comediile d-lui Caragiale* din 1885, tratează tema moralității în artă și a înălțării impetuoase (katharsis), idei estetice ce se regăsesc la Hegel și Aristotel. Punctul de plecare al studiului este recepționarea în presă a operei comice a lui Caragiale. Prin intermediul acestei lucrări, Maiorescu combate acuzațiile referitoare la imoralitatea comediilor marelui dramaturg român, susținând ideea conform căreia arta este moralizatoare prin ea însăși.

5. În articolul dedicat operei și personalității eminesciene, Titu Maiorescu relevă trăsăturile personalității poetului și prinicpalele coordonate ale operei acestuia, ilustrând importanța și efectele operei tânărului poet asupra limbii și a literaturii române ulterioare, care, debutând sub auspiciul geniului eminescian, va evolua înfloritor.

Cultivarea limbii române reprezintă un alt aspect al criticismului maiorescian și obiectul de studiu al unor articole precum: *Despre scrierea limbii române* (1866), în care salută înlocuirea alfabetului chirilic cu cel latin și declanșează combaterea etimologismului promovat de curentul latinist, *Beția de cuvinte* (1873) și *Neologismele* (1881), articole în care Maiorescu susține principiul ortografiei fonetice, îmbogățirea vocabularului prin neologisme, însă fără exagerări, combate etimologismele și se manifestă împotriva stricătorilor de limbă , ridiculizând „beția de cuvinte", dând dovadă de o libertate de expresie, ironie și un spirit critic specific junimismului.

Aceste convingeri, puterea extraordinară a lui Maiorescu de a construi o teorie a culturii, demostrând autonomia artei și aplicând principiile valorice, au făcut posibilă apariția marilor clasici ai literaturii române: Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici. O personalitate unică a culturii române, caracterizat de olimpianism și erudiție, Titu Maiorescu a influențat, în mod fundamental evoluția culturii și literaturii române, o dată cu acesta începând o nouă etapă în critica literară românească.

2. Eugen Lovinescu - *Istoria civilizației române moderne*

Eugen Lovinescu este o personalitate marcantă a literaturii române, remarcându-se ca istoric și critic literar, estetician și prozator. Domină viața artistică de la începutul secolului al XIX-lea, fundamentând o nouă și valoroasă perioadă literară, cea interbelică. Dintre scrierile sale mai importante, amintim: *Istoria civilizației române moderne*, *Istoria literaturii române contemporane*, *Critice*, *Pași pe nisip*, *Memorii*, scrieri monografice (*Grigore Alexandrescu.*

Viața și opra lui, Costache Negruzzi. Viața și opera lui, Gh. Asachi, Titu Maiorescu). În calitate de prozator, se remarcă prin lucrări precum: *Mite, Bizu, Diana* etc.

În 1919, Lovinescu înființează una dintre cele mai ample grupări literare, concentrată în jurul cenaclului și revistei *Sburătorul*. Sediul grupării - locuința criticului din strada Câmpineanu - este locul unde se afirmă, în cadrul ședințelor duminicale, cei mai de seamă scriitori ai perioadei interbelice. Cenaclul își desfășoară activitatea între anii 1919 și 1947, iar revista apare, la București, între 1919-1922 și 1926-1927.

În cultura română, Eugen Lovinescu are marele merit de a adapta trăsăturile modernismului universal la particularitățile culturale românești. În sens genral, **modernismul** cuprinde un ansamblu de tendințe înnoitoare ale culturii. Denumirea generică integrează simbolismul, mișcările avangardiste, expresionismul. În sens restrâns, desemnează mișcarea literară apărută la sfârșitul secolului al XIX-lea, prin care arta devine expresia rafinamentului, promovând noutatea absolută a creației.

George Călinescu afirmă despre Eugen Lovinescu faptul că el „rămâne cel mai mare critic, dacă nu unicul, pe care, până în prezent, l-a avut literatura română"; dezideratele sale estetice au deschis drumul înnoirii literare. Ideologia estetică lovinesciană se bazează pe trei concepte fundamentale: **teoria sincronismului, teoria mutației valorilor estetice, legea imitației.**

Criticul pornește de la ideea că imitația stă la baza progresului social; la fel cum copilul învață imitând părinții sau pe cei apropiați în primii ani de viață, o societate mai puțin dezvoltată învață imitându-le pe cele mai dezvoltate. Lovinescu promovează credința într-un „spirit al veacului". Acesta determină o evoluție unitară a civilizațiilor europene, care trebuie să se afle în sincronism. Abaterile de la sincronism, decalajele dintre civilizații se estompează pentru că civilizațiile mai puțin dezvoltate adoptă, imitând, formele civilizației superioare,creând pentru formele noi un fond propriu, autohton. Astfel, criticul acceptă formele fără fond combătute de Titu Maiorescu tocmai în vederea progresului social. Acest „spirit al veacului" care omogenizează civilizațiile își schimbă fundamentul, ajungându-se astfel la mutația valorilor estetice („spiritul veacului" nostru este diferit de cel al veacului trecut).

În ceea ce privește literatura română, ea trebuie să fie în pas cu evoluția artistică europeană și de aceea criticul formulează câteva **principii estetice** de bază pentru scriitorii români. În ceea ce privește proza, promovează **trecerea de la o literatură de inspirație rurală spre mediul urban, unde personajul este mai complex și are o bogată activitate a**

conștiinței. Scrierile epice trebuie să fie **obiective**, eliminând aspectele lirice. Se afirmă necesitatea dezvoltării **romanului analitic. Genul liric** se fundamentează pe următoarele deziderate principale: **ancorarea liricului în subiectiv, inovația ideatică și formală, înlăturarea aspectelor epice în poezie.**

Gruparea condusă de Eugen Lovinescu își propune promovarea tinerilor scriitori, lansând nume noi ca: Ion Barbu, Camil Petrescu, Ilarie Voronca, Anton Holban, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, dar obține și colaborarea uno scriitori consacrați: Ion Minulescu, Victor Eftimiu. Totodată, îi încurajează și pe cei care debutaseră deja, cum ar fi Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu. Cea mai mare parte a operei scriitorilor interbelici e revendicată de modernismul artistic, urmând cerințele lovinesciene. Genul epic cunoaște inovații formale și ideatice demne de remarcat în special prin **întemeierea romanului românesc modern**, prin scrierile unor autori precum Liviu Rebreanu, Camil Petescu, Hortensia Papadat-Bengescu. Genul liric se remarcă prin scrierile unor autori precum Tudor Arghezi, Ion Barbu sau Lucian Blaga.

Principalele lucrări de doctrină ale lui Lovinescu sunt „Istoria civilizaţiei române moderne" şi „Istoria literaturii române contemporane". În esenţă, modernismul lui Lovinescu porneşte de la ideea că există un „spirit al veacului"(saeculum), care determină, în ansamblu, sincronizarea culturilor europene. Astfel, civilizaţiile mai puţin dezvoltate suferă influenţa celor avansate. Influenţa se realizează în doi timpi: mai întâi se adoptă prin imitaţie forme ale civilizaţiei superioare, iar după implantare, se stimulează cererea unui fond propriu.

În lucrarea „Istoria civilizaţiei române moderne", Eugen Lovinescu susţine teoria imitaţiei, potrivit căreia, popoarele evoluate exercită o influenţă benefică asupra celor mai puţin avansate, care încearcă să le „imite". Strâns legat de teoria imitaţiei este principiul sincronismului, care ar însemna acceptarea schimbului de valori între culturi, acceptarea elementelor care conferă noutate şi modernitate fenomenului literar.

Pentru sincronizarea literaturii române cu „spiritul veacului", Eugen Lovinescu propune noi principii. Astfel în proză sunt introduse următoarele principii: trecerea de la romanul obiectiv la cel subiectiv, înlocuirea prozei de inspiraţie rurală cu proza citadină, propunând romanul de analiză psihologică, astfel fluxul întâmplărilor este înlocuit cu cel al memoriei. Totodată tematica operelor este modificată impunându-se o tematică mai profundă, cum ar fi: moartea, absolutul, suferinţa. Tot în această perioadă se dezvoltă jurnalul, eseul romanesc, colajul de scrisori sau documente, accentul fiind pus pe ideea de autenticitate, de trăire autentică, pe

relatarea subiectivă la persoana I. În operele lirice sunt impuse utilizarea metaforei şi a versului de factură modernă, liricizarea poeziei şi nu în ultimul rând intelectualizarea acesteia.

Teoria sincronismului este expusă de Lovinescu în două lucrări ale sale: „Istoria civilizaţiei române moderne", publicată între 1924-1925 şi „Istoria literaturii române contemporane", 1926-1929.

Teoria propusă de Lovinescu se bazează pe două concepte: sincronism şi diferenţiere. Ideile nu sunt întru totul originale, ci preluate de la Tacit şi G.Tarde. Lovinescu reconsideră „Teoria formelor fără fond" susţinută de Titu Maiorescu în Perioada Marilor Clasici.

El consideră că puterea de creaţie este limitată, iar puterea de imitaţie este infinită. De asemenea, culturile mici suferă influenţa culturilor mari, deoarece există un „saeculum" ce conduce la uniformizarea tuturor manifestărilor culturale.

De aceea împrumutul formelor, al manifestărilor culturale presupune două etape: sincronismul sau imitaţia (racordarea la spiritul veacului) şi adaptarea formei la realităţile locale.

„Mutaţia valorilor estetice" reprezintă un capitol din partea finală a lucrării „Istoria literaturii române contemporane". Capitolul astfel intitulat este structurat pe câteva idei care se bazează pe două concepte vehiculate de Lovinescu: „spiritul veacului" şi „mutaţia valorilor estetice".

Spiritul veacului se dezvoltă pretutindeni, astfel se consolidează prin legăturile dintre popoare, fiind impulsionat şi de amploarea mijloacelor de comunicare (difuziunea cărţii, telefonia, telegrafia, radiofonia).

Are ca posibil efect pozitiv internaţionalizarea curentelor, însă are şi un efect negativ, cum ar fi uniformizarea formelor de artă naţională.

„Mutaţia valorilor estetice" este cel mai interesant dintre concepte şi presupune schimbarea oricărei valori. Astfel, prin mutaţia valorilor estetice nicio valoare nu ia locul alteia, niciun scriitor nu este superior altuia. Schimbarea impusă este doar de receptare, valorile fiind în legătură cu epoca lor de manifestare, fiindcă odată cu trecerea timpului partea cea mai importantă ar putea sa nu mai fie înţeleasă corect.

Operele de artă sunt văzute în două perspective: critica istorică şi critica sincronică. Critica istorică este riscantă datorită incertitudinii privind viitorul, dar este de preferat, fiindcă, dacă se produc erori, acestea pot fi revizuite posterior.

O altă idee prezentată în acest capitol este aceea că valorile trebuie să se debaraseze de etic, literatura fiind datoare să insiste pe estetic. Astfel, sunt respinse poporanismul şi sămănătorismul, fiind un regres, deoarece sunt mai eticiste decât estetice. Primul semn al modernităţii este astfel simbolismul, primul curent care acordă întâietate esteticului.

Promotor al sincronizării cu spiritul veacului, Lovinescu îşi manifestă preferinţa pentru „dezvoltarea vieţii noastre sociale şi culturale" prin detaşarea de „ceea ce a fost înainte", de „material de inspiraţie..., şi de expresie" dând limbii române capacitatea „de a se înnoi prin imagine şi armonie" şi prin aceasta oferind un moment pozitiv în evoluţia literaturii şi culturii române. Lucrările sale reprezintă contribuţii importante nu numai în domeniul ierarhizării valorilor, ci şi în al formării limbajului criticii româneşti moderne.

3. G. Călinescu - *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*

George Călinescu: critic şi istoric literar, eseist şi estetician, prozator şi poet, dramaturg şi publicist – 19 iunie 1899, Bucureşti – 12 martie 1965 . George Călinescu face parte din seria personalităţilor de formaţie enciclopedică, deschisă, în cultura română, de Dimitrie Cantemir şi continuată de I.H. Rădulescu, B.P. Hasdeu, N. Iorga. Personalitate fascinantă, George Călinescu a fost o plăsmuire de geniu a pământului românesc şi a acestui popor, una dintre cele mai fertile şi inspirate minţi de cărturar de la Dimitrie Cantemir până în zilele noastre – cum îl caracteriza Geo Bogza. Umanist de formaţie renascentistă, posedat de setea erudiţiei, de tentaţia armoniei şi de tendinţa spre enciclopedic, dar şi spre exhaustiv, George Călinescu a aspirat să fie un creator total, afirmându-se, concomitent, ca poet şi prozator, critic şi istoric literar, dramaturg şi eseist, publicist şi profesor universitar. În toate aceste domenii a îmbogăţit patrimoniul valorilor naţionale cu opere fundamentale, dintre care menţionăm: "Istoria literaturii române de la origini până în prezent" (1941); "Viaţa lui Mihai Eminescu" – 1932; "Opera lui Mihai Eminescu"; "Principii de estetică"; "Estetica basmului"; "Poezii" – 1937; "Enigma Otiliei" – roman; "Bietul Ioanide" – roman; "Cronica optimistului" – publicistică; "Şun sau Calea neturburată" – dramă. Autorul însuşi îşi definea opera într-o parafrază după o odă a poetului latin Horaţiu: "Mai tare decât bronzul am ridicat cetate,/ Mai 'naltă decât Babel cea din antichitate,/… Nu voi pieri cu totul; prin ce-am scris şi am cântat/ Îmi va rămâne chipul într-un bazalt sculptat;/ De unde-s, cum mă cheamă, nu se va scrie-un rând,/ Dar harfa până sus, va spune mult vibrând". ("Mai tare decât bronzul")

Opera lui George Călinescu este unitară, în sensul că aceleaşi modalităţi estetice circulă de la proză la istorie literară, de la critică la poezie, într-un univers literar coerent. Criticul este

dublat de creator. George Călinescu a creat o metodă nouă în critica literară, similară creaţiei, conform principiului că: "a înţelege înseamnă a crea din nou, a reproduce în tine momentul iniţial al operei". "Criticul – susţinea George Călinescu – este şi el un poet în felul lui, un creator şi, de altfel, numai criticii poeţi au înţeles cu adevărat poezia". Pentru George Călinescu, critica şi istoria literară sunt opere de creaţie, ele fiind două momente ale aceluiaşi proces: "Nu poţi fi critic fără perspectiva istorică, nu poţi face istorie literară fără criteriul estetic, deci fără a fi critic". "Istoria literaturii române de la origini până în prezent" este – aşa cum spunea autorul însuşi – "o ştiinţă inefabilă şi o sinteză epică". În această operă fundamentală, de referinţă în cultura română, scriitorii devin personaje ca într-un roman, grupate în trei categorii tipologice:

– tipul boierului generos, revoluţionar din inteligenţă, ideolog ardent, fraternizând cu masele: M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, Al. Odobescu ş.a.;

– tipul ruralului, ideolog pătimaş, alături de ţărani, cu repulsii faţă de aristocrat: M. Eminescu, G. Coşbuc, L. Rebreanu ş.a.;

– tagma balcanicilor, a micilor târgoveţi sau boiernaşi: Anton Pann, I.L. Caragiale, I. Minulescu, I. Barbu, T. Arghezi, Urmuz ş.a.

În "Istoria literaturii române…", G. Călinescu face o critică completă: sociologică, psihologică şi estetică, într-o viziune grandioasă, pornind de la miturile naţionale şi terminând printr-o sinteză a specificului nostru naţional. Vocaţia de istoric şi critic literar, pregătirea filozofică, talentul artistic şi cunoaşterea literaturii universale sunt puse în evidenţă în această excepţională operă în care judecăţile despre cărţile analizate sunt profunde şi originale. În analizele sale, G. Călinescu a folosit în mod prevalent interpretarea estetică, fără să ocolească biografiile scriitorilor. Iată, de pildă, portretul lui Dimitrie Cantemir: "Voievod luminat, ambiţios şi blazat, om de lume şi ascet de bibliotecă, intrigant şi solitar, mânuitor de oameni şi mizantrop, iubitor de Moldova lui după care tânjeşte şi aventurier … academician berlinez, prinţ rus, cronicar român, cunoscător al tuturor plăcerilor pe care le poate da lumea, D. Cantemir este Lorenzo de Medici al nostru".

Portretul de orator al lui N. Iorga e viu şi dinamic, bazat pe o fină observaţie psihologică. La cursuri universitare, N. Iorga este înfăţişat ca un personaj fabulos, comparabil cu zmeul din poveste: "N. Iorga avea multe afinităţi cu zmeul din poveste. După cum buzduganul acestuia îşi preceda stăpânul, izbind în poartă, în uşă, spre a se aşeza apoi, singur, în cui, tot astfel, glasul profesorului Iorga se auzea indistinct pe scări şi pe coridoare…".

Călinescu ilustrează în cel mai înalt grad acel stil critic rămas, pe drept cuvânt, cu epitetul de "călinescian": colorat, concis, îndrăzneţ, adesea paradoxal. Are geniul definiţiilor, al asociaţiilor şi al etichetărilor plastice ce rămân întipărite în memorie. În formulări lapidare, G. Călinescu fixează pentru eternitate un scriitor, o operă, un eveniment. De pildă, Calistrat Hogaş este prezentat ca "un maniac la modul sublim… Hogaş e un scriitor minor, însă un minor mare, scriind o proză genială şi nesigură". Despre Gr. Alexandrescu spunea că este "un elegiac de tipul romantic şi, în acelaşi timp, un moralist la modul clasic". În eseul "Pseudo-kinegetikos", "Odobescu bate câmpii cu graţie". Despre Sadoveanu spunea că este "un realist cu viziune romantică şi un romantic care aduce detalii ca un realist, un contemplativ". Despre I. Creangă spunea că este "expresia monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numeşte poporul român sau, mai simplu, a poporului român însuşi surprins într-un moment de genială expansiune".

G. Călinescu nu a fost niciodată interesat, în biografia scriitorilor, de epuizarea datelor exterioare ale vieţii acestora, ci de portretul lor spiritual. Sursa documentară cea mai importantă a fost pentru G. Călinescu opera scriitorului, pentru că aici creatorul îşi reb blevă cel mai adânc chipul moral. G. Călinescu respinge genul biografiei romanţate, care inventează pe seama scriitorului fapte, cuvinte, gânduri imposibil de verificat, întemeindu-se consecvent doar pe documente şi pe pagini din operă cu caracter de document. În "Viaţa lui Ion Creangă", de exemplu, G. Călinescu descrie interiorul bojdeucii din Ţicău şi apoi pune pe Creangă şi pe Eminescu să converseze astfel: "Eminescu, trecându-şi mâna prin păr, îi va fi declamat cu glasul lui profund, privind în grindă, lucruri ce-l dureau şi pe Creangă: "Zdrobiţi orânduiala cea crudă şi nedreaptă,/ Ce lumea o împarte în mizeri şi bogaţi!"… Sau, văzând că s-a golit carafa de vin, poetul declama: "Ah, garafă pântecoasă, doar de sfeşnic mai eşti bună!/ Şi mucoasa lumânare sfârâind săul şi-l arde/ Şi-n această sărăcie, te inspiră, cântă, barde,/ Bani n-a mai văzut de-un secol, vin n-a mai băut de-o lună". "Curat, trebuie să fi zis Creangă, minunat de potrivire – cum am fost eu sărac ieri şi alaltăieri şi săptămâna trecută şi în an şi în toată viaţa, apoi nu am mai fost de când sunt eu".

Din exemplele date se constată principalele caracteristici ale stilului lui G. Călinescu de istoric şi critic literar pe care le reluăm într-un mod succint. Este un stil lapidar, uneori aforistic, intelectual şi artistic, incitant prin capacitatea speculativă. Fraza uimeşte prin claritate şi prin vibraţie. Expresia e concisă, metaforele sunt memorabile. În anul apariţiei acestei capodopere – "Istoria literaturii române de la origini până în prezent" – autorul spunea că a fost publicată

în "timpuri de suferinţă naţională (1941), cu scopul de a da oricui încrederea că avem o strălucită literatură, care slujeşte drept cea mai clară hartă a poporului român".

4. Tudor Vianu

Tudor Vianu este o personalitate complexă a literaturii româneşti (critic literar, estetician, istoric literar, teoretician), Tudor Vianu a impus o grilă modernă, mereu actuala, de interpretare a textului literar.

Semnificativ în acest sens este volumul *Arta prozatorilor români* (1941). Fragmentul *Dubla intenție a limbajului și problema stilului* face parte din acest volum.

În acest volum criticul literar privește evoluția estetică a literaturii române, de la I. H. Rădulescu încoace, atent să surprindă toate cuceririle treptate, obținute în decursul unui secol. Studiile se bazeaza pe o adâncă înțelegere a textului și pe valorificarea lui stilistică.

Nicolae Manolescu consideră acest volum: „un model de lectura fidelă, calmă, prudentă, înaintând cu băgare de seamă în necunoscutul paginii scrise, nelăsând neobservată nici una din frumusețile ei… este o carte aplicată, aproape tehnică… este un exercițiu de apropiere de un text".

Studiul lui Tudor Vianu nu devine deci un inventar de procedee, identificate într-un text, ci este un eseu care îmbină analiza cu sinteza, particularul cu generalul, relevând frumusețea, ineditul exprimării artistice.

În studiul de față Tudor Vianu consideră că limbajul omenesc este însufleţit de două intenţii pentru că cine vorbește, comunică și se comunică, o face pentru alţii și o face pentru el. În orice act de comunicare omul se reflectă şi pe el însuși în afara codului comun de înțelegere cu ceilalți, deci cele **două intenții ale limbajului**, **tranzitivă** și **reflexivă** sunt într-un raport invers proporțional: cu cât exprimarea se adresează unui cerc mai larg, cu atât crește valoarea ei tranzitivă și scade valoarea reflexivă și invers.

Unele comunicări au un pronunțat caracter tranzitiv, în timp ce reflexivitatea lor este nulă: legile științifice, formulele chimice, ecuațiile etc. În alte comunicări, ca de exemplu un vers din Eminescu, tranzitivitatea este redusă, iar reflexivitatea este infinită. De exemplu în versul: „apele plâng, clar izvorând din fantâne", intenția reflexivă întrece cu mult intenția tranzitivă, căci nu știrea despre felul cum izvorăsc apele intereseaza în acest vers, ci înțelesul emotiv și muzical care exprima intimitatea poetului. Deci în comunicare cele doua intenții cooperează.

Pe baza acestei dihotomii (deosebiri), Tudor Vianu definește opera literară ca o grupare de fapte lingvistice reflexive, exprimate prin expresiile tranzitive ale limbii.

Analizand un fragment dintr-o povestire de Sadoveanu, Vianu diferențiază expresiile care au o simpla valoare tranzitivă și expresiile care adaugă sentimentele intime ale autorului. Pe baza acestor elemente Vianu definește **stilul**. Prin stilul unui scriitor Tudor Vianu înțelege ansamblul notațiilor pe care el le adaugă la expresiile tranzitive și prin care comunicarea sa dobândește un fel de a fi subiectiv. Stilul este așadar expresia unei individualități sau stilul este întrebuințarea individuală a limbii.

Tudor Vianu reamintește în acest sens afirmația lui Buffon, care considera, că stilul este omul însuși (*Le style est l'homme mëme*), deci orice om are stilul său, un mod personal, propriu de a întrebuința instrumentul comun de comunicare, care este limba.

În continuare Tudor Vianu definește noțiunea de curent literar, care grupează scriitori a căror exprimare prezintă unele afinități. Vianu își propune să analizeze prozatori români din două puncte de vedere:

• al particularitatilor stilistice

• al apartenenței la un curent literar

Volumul *Arta prozatorilor români* reprezintă o noutate în dezvoltarea stilisticii românești. Nouă este coborârea cercetătorului la nivelul cuvântului, căutarea în limbaj a individualității stilului unui creator.